This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

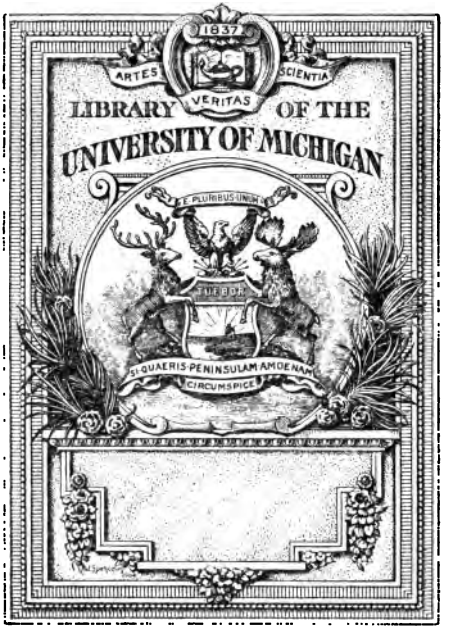
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
S3340
K

B 1,035,885


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

S3340
K

Otto Ludwig.

Otto Ludwig

Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller.

Eine dramaturgiſche Kritik

von

Heinrich Kühnlein.

Leipzig.
Kommiſſions-Verlag von Guſtav Fock,
G. m. b. H.
1900.

Alle Rechte vorbehalten.

Typograph-Maschinensatz von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Inhalt.

Seite

I. Umschau 5
II. Otto Ludwigs Kunstprinzip und Schiller 15
III. Ludwigs Urteil über Schillers Jugenddramen 27
IV. Die Wallenstein-Tragödie 36
V. Maria Stuart 49
VI. Die Braut von Messina 63
VII. Schluß 73

I.

Umschau.

Am 22. April 1767 trat Gotthold Ephraim Lessing mit der Ankündigung seiner Hamburger Dramaturgie vor das deutsche Publikum. Sie sollte jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers thun werde. Niemals wurde ein Versprechen treulicher gehalten. Aber man weiß, mit welch bitterer Empfindung Lessing zwei Jahre später seine kritische Feder aus der Hand gelegt. Weder Schauspieler noch Publikum hatten ihm genugzuthun vermocht: jene trübten durch ihre Empfindlichkeit, dieses durch den Mangel an Kunstverständnis seine anfangs so begeisterte Schaffensfreude.

Und dennoch! Wer möchte Lessing heute noch beipflichten, wenn er am Schlusse seiner Betrachtungen in die Worte ausbricht, die Welt verliere nichts, daß er anstatt fünf oder sechs Bände Dramaturgie deren nur zwei ans Licht gefördert habe? Im Gegenteil — die Welt hat unzweifelhaft sehr viel dadurch verloren! Für Künstler wie Kunstfreunde wird seine Dramaturgie stets ein erquickendes Geistesbad bleiben mit derselben Wirkung, die Gottfried Keller Goethes Faust einst nachgerühmt: ein Werk, das jeden Deutschen elektrisiert!

Selbst Schiller hat es nicht verschmäht, während er seine besten Dramen schuf, aus dieser Quelle neue Anregung und Erfrischung zu schöpfen.

„Ich lese jetzt," schreibt er unterm 4. Juni 1799 an Goethe, „Lessings Dramaturgie, die in der That eine sehr geistreiche

und belebte Unterhaltung gibt. Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht, und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat. Liest man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmackes schon vorüber sei: denn wie wenig Urteile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinigen stellen!"

So urteilte Schiller zur selben Zeit, als er an die Ausführung seines Maria Stuart-Dramas herangetreten war, und das deutsche Publikum hätte gut daran gethan, diesen Wink seines größten Dramatikers ein wenig mehr zu beherzigen. Hier war es an einen Lehrmeister des guten Geschmackes verwiesen, der stets von dem praktischen Bedürfnis des Dramas ausging und mit dem regsten Interesse an künstlerischen Dingen ein sachgemäßes, lauteres Urteil verband. Daß sich Lessings Ansichten doch weiter verbreitet hätten! Aber leider sagt Heinrich Bulthaupt ganz zutreffend: „Die Gewöhnung unserer Gebildeten, ein dramatisches Kunstwerk dramaturgisch zu betrachten, ist trotz Lessings unvergleichlicher Dramaturgie und einiger vortrefflicher Aufzeichnungen und Abhandlungen von Tieck, Rötscher, Gutzkow, Laube, Freytag, Frenzel und anderer immer noch gering." Mit mehr Recht als manchen anderen hätte er unter diesen dramatischen Kunstrichtern in erster Linie den Mann genannt, dessen tiefgründliche Studien auf diesem Gebiete den Ausgangspunkt meiner Untersuchung bilden werden: **Otto Ludwig.**

Wenn einer, dann war dieser thüringische Dichter der berufene Nachfolger des großen Hamburger Dramaturgen. Denn Otto Ludwig war — da stimme ich aus ganzem Herzen mit seinem intimsten Freunde Josef Lewinsky überein — in des Wortes vollster Bedeutung ein großer Mensch. Geboren am 12. Februar 1813 in dem meiningenschen Städtchen Eisfeld, gestorben am 25. Februar 1865 zu Dresden, war er „ruhig erhaben über die namenlosen körperlichen Qualen, über alle Bitter-

nisse der Armut, die einen großen Teil seines Lebens seine ständigen Begleiter waren. Er hätte stärkere Gründe zum Pessimismus gehabt als Leopardi und Schopenhauer. Aber in diesem kristallreinen Geiste und Herzen herrschte eine Klarheit des Denkens, eine Innigkeit der Liebe, der sich vielleicht in der neueren Geschichte einzig Spinoza vergleichen kann. In der deutschen Litteratur aber steht er unmittelbar neben dem reinsten und sittlich-strengsten Charakter, neben Lessing. Hätte ihm das Schicksal einen gesunden Körper gegeben, er hätte erfüllt, was jener begonnen; er hätte als schöpferischer und kritischer Geist vollendet, was Lessing unterbrechen mußte." Denn es läßt sich ohne Übertreibung behaupten: Seit Lessing hat Deutschland keinen Kritiker mehr gehabt, der den innersten Kern der dramatischen Kunst mit so wunderbarem Blick für das Wesentliche erfaßt, so tiefsinnig und erschöpfend durchdrungen hätte wie Otto Ludwig in seinen „Shakespeare-Studien".

Staunenden Auges treten wir da an seiner Hand gleichsam in die Hallen der Dichtkunst, die Shakespeare, der gewaltigste Baumeister des germanischen Dramas, vor uns aufgethan, und fast möchte uns soviel Pracht, eine solche Fülle der Erscheinungen blenden und den Sinn verwirren. Aber alles und jedes weiß uns der treffliche Führer mit liebevoller Klarheit nahe zu bringen — er, der große Seelenkenner, der ja auch in seinen eigenen Dichterwerken jeder Regung des Menschenherzens mit innigstem Verständnis folgt.

Was Otto Ludwig in seinem „Erbförster" und den „Makkabäern", was er in der „Heiterethei" und dem ganz unvergleichlichen Seelengemälde „Zwischen Himmel und Erde" geschaffen, ebensoviel, ja ich möchte fast sagen, noch Größeres hat er als Ergründer des britischen Dichtergenius geleistet. Und niemals verläßt uns dabei das Gefühl: Hier enthüllt ein echter, großer Dichter das tiefste Wesen eines andern, wie es doch nur eine fast völlig gleichgeartete Natur zu thun im stande ist. Adolf Stern hat recht: Die schlichte Größe, der gewaltige Wahrheitsdrang, die Reinheit der künstlerischen Absichten, die den Dichter Otto Ludwig auszeichneten, hat auch der Kritiker nirgends

vermissen lassen. Wärmer als Hunderte von Erklärern, als Tausende von Darstellern durchlebte er die Handlungen der Shakespearischen Dramen in sich, schuf er ihre Gestalten nach und fühlte ein geheimnisvolles Nachzittern der Phantasieschwingungen, die vor Jahrhunderten den britischen Dichter durchbebt hatten. Es war ihm einfach ein inneres Bedürfnis, sich durch das Eindringen in Shakespeares Welt- und Kunstanschauung, durch das Vertiefen in seine dramatische Technik und Kompositionsgeheimnisse zur Klarheit zu verhelfen und sich für die ernste Kunstlaufbahn, die vor ihm lag, zu stählen.

„Meine Beschäftigung mit Shakespeare," sagt Otto Ludwig selbst in seiner gedankenreichen Abhandlung über die dramatischen Aufgaben der Zeit, „ging lediglich aus dem Triebe hervor, als ausübender Künstler von ihm zu lernen." Während er aber so als dankbarer Schüler sein Inneres fort und fort bereichert, wird er zugleich für uns und alle folgenden Freunde der Kunst der trefflichste Führer und Lehrmeister. Und zum echten Beweise für die Uneigennützigkeit seines rastlosen Forschens spricht er es mehr als einmal aus: „Sollte es mein Schicksal sein, daß ich an die Auffindung eines Weges meine letzte Kraft setzte, und ihn selbst nicht mehr begehen könnte, so wird er vielleicht andern zugute kommen. Das Schlimmste ist, daß wir Jetzigen unsere beste Kraft im Wegsuchen verlieren müssen und meist wohl am Anfange desselben liegen bleiben. Unsere großen Dichter hatten sich eine andere Aufgabe gestellt als die dramatische, das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müssen. Die Bildung aber, die sie uns brachten, kommt uns allen zu gute, und wir müssen ihnen dankbar sein."

So hatte sich der schöpferische Kritiker das hohe Ziel gesetzt, einer echt deutschen dramatischen Kunst den Weg zu bahnen, „den dann eine gewaltigere und nicht in diesem mühseligen Suchen verkümmerte Kraft wandeln sollte". „Wir füllen," sagt er, „mit unseren Leichen den Graben, über den der Sieger für die Sache der echten Kunst mit geschonten Kräften einst zum Siege fliegen kann."

Aber fragte mich nun einer, ob denn wirklich dem forschen-

den Dichter über seinen kritischen Studien die Kraft zu eigener Kunstgestaltung erlahmte oder auch nur geschwächt wurde, so müßte ich diese Frage aus ganzer Seele verneinen. Noch heute, während ich dies schreibe, zittert in mir der gewaltige Eindruck nach, den eben vor 8 Tagen, am 35. Todestage des Dichters, eine nach jeder Hinsicht vollendete Aufführung von Otto Ludwigs „Makkabäern" im herzoglichen Hoftheater zu Meiningen auf mich machte. Hingerissen von der Wucht des erschütternden Dichterwerkes jubelte das dichtbesetzte Haus den Darstellern zu, und niemals werde ich mich der Thränen schämen, die mir am Schlusse des II. Aktes, wo Judah das fremde Götterbild vom Altare stößt, ins Auge traten; denn wahrlich nicht Sentimentalität hatte sie hervorgerufen, es war das innerste Erbeben der Freude, daß der Himmel in der echten Kunst dem Menschen eine so wunderbare Gabe beschied!

So hat sich denn nach fast vier Jahrzehnten trotz der scharfen Kritik, die Heinrich Bulthaupt meinem Empfinden nach viel zu übertrieben an dem Werke übte, die begeisterte Anerkennung erhalten, von der einst Lewinsky im Dezember 1862 an den Dichter zu berichten wußte. „Trunken von der Schönheit des heutigen Abends," schreibt er an seinen Freund, „erhoben von dem ungeheueren Eindruck, den die ‚Makkabäer' auf die gedrängte Menge der Zuschauer hervorgerufen, kann ich in der Freude meines vollen Herzens es nicht über mich gewinnen, davon zu schweigen. Und so sage ich Ihnen denn, daß Ihr Werk heute das Hofburgtheater bis an die Giebel füllte und die Menschen, halb in der Luft schwebend, Ihr großes Werk vernahmen und durch das ganze Stück hindurch mit einem wahren Enthusiasmus erfüllt waren, dem der riesenhafte fünfte Akt durch die große Darstellung der Lea durch Frau Rettich die Krone aufsetzte."

Unerfreulicher gestaltet sich die Sache, wenn es sich um den Einfluß der Ludwigschen Studien auf die nachfolgenden Dramatiker handelt. Nicht als ob dieser schlimm gewesen wäre, was er ja der Natur jener Studien nach nicht sein konnte. Nein, er war eben überhaupt nicht vorhanden: Man ließ Ludwigs Dramaturgie noch unbeachteter als die Lessingsche — ohne allen

Zweifel zum großen Nachteil für die dramatische Kunst und deren gedeihliche Weiterentwicklung! Denn man braucht noch lange nicht der Ansicht zu sein, daß durch dramaturgische Werke neue Dramatiker hervorgerufen würden, und kann es doch tief beklagen, daß ein so mächtiger Denker wieder einmal seine Geistesarbeit vergeblich verrichtet haben soll. Mancher Irrtum, das ist meine Überzeugung, hätte sich von Späteren verhüten lassen, wären Otto Ludwigs Winke befolgt worden. Vielleicht wäre uns dann die heillose Verwirrung erspart geblieben, worin sich unsere dramatische Kunst seit nahezu dreißig Jahren befindet. „Denn unsere Dramatiker," sagt Carl Weitbrecht in seinem „Deutschen Drama" mit Recht, „wissen fast ausnahmslos nicht mehr, was sie wollen, so fest auch viele eine Zeitlang auf das schon wieder wackelige Dogma des Naturalismus geschworen haben. Die gangbare Kritik und Dramaturgie weiß ebenso wenig oder noch weniger was sie will; sie treibt steuerlos in den Zeitströmungen mit, auch wenn sie nicht völlig in Reportertum und Reklameweſen verkommen ist. Das große Publikum vollends weiß gar nicht mehr, wie es daran ist; es läßt sich vom augenblicklichen Theatererfolg, und sei dieser noch so plump oder künstlich gemacht, bald dahin, bald dorthin schleppen, läßt sich von der sogenannten Kritik heute das und morgen jenes einblasen, hört hie und da einmal etwas läuten von neuen, verheißungsvollen, mit allem Veralteten aufräumenden Theorieen in der Ästhetik und Dramaturgie, ist heute hingerissen und wird morgen stutzig, wird aber im ganzen vor eitel innerer Unsicherheit nahezu verdrießlich und gleichgültig." Was die dramatische Produktion selbst betrifft, so hat die deutsche Bühne seit den Tagen von Hebbel, Otto Ludwig und Grillparzer unzählige Versuche, aber auch nichts als Versuche gebracht. Dabei ist an Theatern gewiß kein Mangel, von der Reichshauptstadt begonnen bis zum letzten Provinzialort, der sich wenigstens vorübergehend seiner Bühnenunternehmung erfreut. Hätten wir nur das Theater, das der Kulturentwicklung unseres Volkes entsprechende!

Und so wenig wie ein „deutsches Theater" haben wir heute trotz Gerhart Hauptmann, Halbe und Sudermann im großen

Stil erfolgreiche Dramatiker. Wenn diese ihre dramatischen Stoffe bald aus dem socialen Leben, bald aus dem Märchenlande oder wiederum aus der Geschichte wählen, wenn andere Dramatiker ihre Gestalten heute nur symbolisch, morgen im grassesten Naturalismus sich ausleben lassen, so scheinen sie mir wenigstens noch alle in Versuchen befangen. Denn ohne Zweifel „verlangt unsere Zeit eine andere Auffassung des menschlichen Ideales als die Zeit Schillers und Goethes. Nur darf der Dichter sich nicht von den Wahnbildern der Zeit täuschen lassen. Es gilt jetzt nicht, in absichtlicher Opposition gegen allen Realismus zu stehen. Es gilt vielmehr, realistische Ideale darzustellen, d. h. die Ideale unserer Zeit. Ganz verkehrt ist es, die Ideale einer vergangenen Zeit nachzudichten, die schon ihre möglichst schöne Realisierung in den Gestalten der großen Dichter dieser vergangenen Zeit gefunden haben; vielmehr ist es die Aufgabe, den Idealen, die noch gestaltlos, als bloße Sehnsucht in den Herzen der neustrebenden Zeit zittern, die Gestalt zu geben, in der sogleich jeder Zeitgenosse das Bild seiner Sehnsucht erkennt." Ist diese Aufgabe in unseren Tagen schon gelöst?

Freilich, Otto Ludwig ist ein hoher Priester der Kunst, ein grimmiger Hasser aller Scheinkunst. Wer nur letztere zu üben trachtet, mag sich darum wohl durch seine beißenden Satiren erschrocken und erzürnt von ihm abgewendet haben. Ganz sicher hat er auf solche Weise manchen Leser eingebüßt. Hören wir einmal, wie er selber die Hetzpeitsche des Sarkasmus gegen die Eindringlinge schwingt, die ohne Beruf und inneren Drang den hehren Tempel der reinen dramatischen Kunst zu entweihen wagen. „Zunächst faßt er," sagt er von einem solchen Macher eines neuen Stückes, „das ins Auge, was die Zeit bewegt. So heißen für ihn oft jene kranken Paradoxieen des Denkens und Fühlens, die, hervorgegangen aus der Geburtsstätte unserer Kleidermoden, wie diese erst frappieren, dann unvermeidlich lächerlich werden; jene Fragen, welche die Geistreichen so aufregend beschäftigen, den Verständigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfschütteln abnötigen können. Dabei versteigt er sich auch wohl zu wirklichen Fragen des Jahrhunderts, auf die

aber niemand weniger zu antworten geschickt ist als die Poesie. Dann nimmt er prüfend durch, was irgend in der letzten Zeit auf den Brettern Glück gemacht und, leichtverkleidet wiedergebracht, noch einmal dort Glück zu machen verspricht. Aus all diesem Letzteren sucht er seinen Stoff zusammen, denn das organische Entwickeln eines Ganzen aus einem einzigen lebensvollen Keime ist seine Sache nicht; das mechanisch zusammengebrachte Werk hat natürlich kein eigenes Herz, keinen eigenen Odem; daß es als solches nicht selbst seinen Körper schaffen kann, das beunruhigt den Macher weiter nicht; umsoweniger wird es Widerstand leisten, wenn er seine kleinen Theatereffekte hinzubringt, die ebenfalls zusammengelesen, weder unter sich, noch mit der Natur des Stoffes irgendwie in notwendigem Zusammenhange stehen. Nun leimt er seine Aktschlüsse, Abgänge und die unvermeidlichen Reden zwischen diesen großartigen Momenten entweder zu einer Mausefalle für die geschickt geköderte Neugier, oder er fügt sie zu einer Maschine zusammen, welche die Säfte des Zuschauers durch geschicktes Prickeln nach den Thränendrüsen kitzelt. — — — So schnitzt und kleistert er einen Theaterdrachen von Unrecht aus Pappe, mit rottuchener Zunge; dann zieht er die Rüstung der goldenen Phrasen an; an seinem Speere flattert die Fahne der Humanität, des Aufstandes gegen Tyrannei von allen Sorten, und so sprengt er, des Beifalls gewiß, Staub und Worte wirbelnd, auf sein eigenes Gemächte los und stößt ihm den tödlichen fünften Akt tief in sein pappenes Herz."

Wer will es leugnen, daß derartiges dramatisches Unkraut in mannigfachster Form und Gestalt seit Jahrzehnten auf unserer deutschen Bühne wuchert? Wer leugnen, daß das Publikum solch hohen Meisterwerken des Dramas einmütig klatschend seinen Beifall zollte? So wurden die großen Fragen der Zeit gelöst — mancher dramatische Dichter hatte seine Sache verstanden, wenigstens sind die Tantiemen reichlich geflossen. Das einzig Auffällige dabei ist, daß bezüglich der Dinge, die den Gegenstand so heißer Bühnenkämpfe bildeten, hübsch alles beim Alten geblieben ist. Ist es aber nicht, als habe Otto Ludwig, der seit 35 Jahren Heimgegangene, gerade unsere Zeit, die Gegenwart, im Auge ge-

habt, wenn er solchen Mißbrauch der dramatischen Kunst beklagt? Aber man versteht den herrlichen Mann schlecht, wenn man annimmt, es sei ihm nur darum zu thun gewesen, einen schlechten Witz an den Mann zu bringen. O nein, ein tiefer Hauch von Wehmut durchzieht sein reines Künstlerherz, und bitterer kann keine Klage klingen, als sein Schlußwort, in dem er sagt: „So nahm man dem Leben die Kraft, den Mut, den Glauben an sich, alles, woraus ein freudiges Handeln erwachsen konnte; so nahm man dem Leben alle Bedingungen seiner eigenen naturwüchsigen Poesie und beklagte sich dann, daß das Leben poesielos sei.“ Wo ist jemals ein treffenderes Wort gegen die Auswüchse des Naturalismus gerichtet worden?

Mit diesem mannhaften Kampf Otto Ludwigs gegen jede dramatische Scheinkunst ist indes durchaus nicht zu verwechseln jene tiefernste, gleichfalls scharfe Kritik, die er an dem Lieblingsdichter des deutschen Volkes, an unserem großen Schiller, übte. Man hat sich in litterarischen Kreisen daran gewöhnt, auf Grund dieser Kritik in dem Dichter der „Makkabäer“ schlechtweg den großen Schillerfeind zu erblicken. Mit Unrecht, wie ich im Laufe meiner Untersuchung zu beweisen hoffe.

Zunächst ist zu beachten, daß er in Schiller trotz der mannigfachen Einwände gegen dessen Kunstrichtung immer doch den großen Dichter verehrt. Ohne Zweifel klingt manches Urteil aus seinem Munde auf den ersten Blick befremdend und ist in der That beklagenswert, schon wegen des Mißbrauches, den gehässige und tadelsüchtige Schillerverkleinerer unserer Zeit damit trieben. Manchesmal auch trübt sich, offen sei dies zugestanden, dem sonst so scharfsichtigen Kunstrichter das Auge: Ablehnend, mit Worten schärfsten Tadels, ja fast verbittert, steht dann Otto Ludwig vor Schillers Geisteswelt, blind für seine hohen Vorzüge, für den Hauch der Freiheit, die Kraft und Innigkeit der Empfindungen, den begeisterten Flug der Gedanken, deren Inhalt dennoch unserem Volke unauslöschlich in sein treues deutsches Herz gegraben ward. Aber Ludwigs Vorgehen ist nicht frevelhaft, seine Gesinnung nicht hämisch, sein Urteil nicht flach und obenhin, sondern einer echten, ernsten Künstlerseele ent-

ſprungen. Auch er liebt Schiller, wie geſagt, allein die Kunſt mit ihren ehernen Geſetzen geht ihm über die Verehrung des Künſtlers. „Habe ich manches nicht gebilligt," ſagt er ſelbſt, „was der Nation heilig geworden iſt, ſo kann ich mich nur mit der Gewiſſenhaftigkeit meines Strebens rechtfertigen. Ich habe auch meine eigenen Wünſche und Vorurteile für nichts geachtet." Ich denke, das iſt ein ehrliches Manneswort, dem man Vertrauen ſchenken muß.

Freilich, man kann ſtudieren und ſich tief in den Irrtum hineinſtudieren, wie Leſſing ſagt, und man kann kritiſieren und allzu kritiſch oder von einem falſchen Standpunkte aus Übertriebenes oder geradezu Falſches fordern. Nur eine von Schiller völlig verſchiedene Dichterindividualität konnte den kritiſchen Forſcher Ludwig vergeſſen laſſen, daß jeder große Genius zunächſt doch nach ſeinem eigenen Maßſtab — Schiller alſo keineswegs und gar ſo ausſchließlich nach Shakeſpeare — zu bemeſſen ſei.

Das Ziel meines Strebens aber ſoll es ſein, die Grenzlinie zu ziehen, wo Otto Ludwig im Recht und wo er gegen Schiller zu weit gegangen iſt. Beider Namen ſind mir heilig, und niemals werde ich vergeſſen, daß in den Werken eines jeden eine lautere Quelle deutſchen Denkens und Empfindens fließt. Sollte ſich aber durch meine Unterſuchung der eine oder andere meiner Leſer angeregt fühlen, ſich noch einmal in die Dichtungen der beiden Männer zu verſenken, ſo wäre dies mein ſchönſter Lohn.

II.

Otto Ludwigs Kunstprinzip und Schiller.

Macht wirklich ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz den Dichter, so war Otto Ludwig schon aus diesem Grunde eine echte, großartig angelegte Poetennatur. Kaum hatte er sich von der Musik dem Drama zugewandt, da finden wir ihn schon mitten in „der großen Angelegenheit seines Lebens" — der Auffindung einer deutschnationalen Kunstform des Dramas gilt von nun an sein unabläßiges Forschen und Bemühen. Beharrlicher hat nicht leicht ein Künstler nach einem hohen Ziele gerungen! Manche qualvoll durchwachte Nacht, mancher durch unsägliche Schmerzen verbitterte Tag wurde dem einsamen Dulder und tiefernsten Denker nur durch diese, seine Lieblingsideen, erträglich. Der ganze Verkehr mit seinen Freunden, mit Gustav Freytag, Julian Schmidt und Berthold Auerbach oder mit den Künstlern Eduard Devrient und Josef Lewinsky, dem Charakterdarsteller des Wiener Hofburgtheaters, ist ausschließlich dieser Frage gewidmet.

Schon von früher Jugend an sind ihm unsere großen Dichter, ist ihm vor allem Shakespeare, den er ja schon als Kind aus den Erzählungen der Mutter bewundern lernte, eine unerschöpfliche Quelle geistreichster Entdeckungen. Goethe bleibt ihm dabei ewig gleich groß, Schiller sinkt in seinem Werte, Shakespeare steigt himmelhoch empor. Das ist sein eigenes Geständnis, das er drei Jahre vor seinem Tode seinem Freunde Lewinsky machte.

Wie leicht läßt sich daraus die Anklage schmieden, er sei eben Schiller von allem Anfang an mit einer gewissen Voreingenommenheit entgegengetreten!

Nichts ist irriger als diese Ansicht. Er hat Schiller studiert wie Shakespeare und Goethe — weiter nichts! Aber sein Verhältnis zu Schiller wird solange nicht in das richtige Licht treten, als man einer thatsächlichen Klärung mit Absicht aus dem Wege geht. Dies hat nach meiner Empfindung auch ein sonst verdienter Kritiker, der bekannte Verfasser der „Dramaturgie des Schauspiels", Heinrich Bulthaupt, gethan. Gewinnt es schon an und für sich den Anschein, Bulthaupt wolle bei der Besprechung der „Makkabäer" und des „Erbförsters" zur Strafe für Ludwigs scharfe Schillerkritik diesen nun auch die ganze Strenge künstlerischen Richtertums fühlen lassen, so erreicht dieses rigorose Vorgehen seinen höchsten Grad in dem Bulthaupt'schen Ausspruch: „Lassen wir beiseite, was Otto Ludwig von Schiller sagt, den er nun einmal nicht versteht!" Ein kühnes Wort! Selbstverständlich ist damit nicht gemeint, Otto Ludwig begreife Sinn und Inhalt der Schillerschen Werke überhaupt nicht. Wenn es aber auch nur soviel bedeuten soll, daß ein deutscher Dichter und Kritiker von der ernsten Größe Ludwigs es nicht mehr wagen darf, über einen andern, gewiß von uns allen verehrten Dichter ganz unumwunden seine wohlüberlegte Meinung auszusprechen, so müßte gegen eine solche Auffassung von Kritik entschieden Verwahrung eingelegt werden. Wer sämtliche Aussprüche Ludwigs über Schiller unbefangen beurteilt, (aber das muß man freilich auch thun), der wird zugestehen müssen, daß er als dramatischer Charakteristiker zwar seinen eigenen Standpunkt vertritt, daß er aber nicht leicht ein Urteil ohne Begründung fällt, daß er endlich, was besonders zu betonen ist, Schiller in vielen Punkten mit Freuden beipflichtet und vor allem niemals ohne das Gefühl innerer Verehrung von ihm spricht. Schiller ist ihm so gut der große deutsche Dichter, wie er es für Bulthaupt und uns alle ist. Oder will uns Bulthaupt glauben machen, Ludwig verstehe seinen Schiller auch dann nicht, wenn er ihn lobt? Nein, von einem

„Nun einmal nicht verstehen" kann da überhaupt keine Rede sein. Nicht derjenige versteht einen Dichter am besten, der über alles und jedes sogleich in flammende Begeisterung gerät, sondern der faßt ihn am tiefsten, der die geheimnisvollen Freudenschauer poetischen Schaffens und Gestaltens im eigenen Busen noch einmal durchkostet, der den dichterischen Schätzen bis in den verborgensten Schacht ihres Werdens auf den Grund zu gehen weiß. Nicht nur das auf der Oberfläche Liegende ist zu beachten, nein, gerade das im Innern Verborgene gilt es herauszuschürfen, und wenn einer, so war Otto Ludwig in diesem Sinne ein getreuer, unermüdlicher und verständnisvoller Bergmann. Ich glaube, jedem von uns können durch seine Deutungen noch neue Gesichtspunkte in Schillers Schaffen eröffnet werden, ohne daß uns dadurch das Bild des Telldichters getrübt und verdunkelt würde: im Gegenteil, unsere Freude muß um so größer sein, da wir dem deutschen Volke Dichter beschieden sehen, die auf so verschiedenen Wegen so Hohes und Vortreffliches zu leisten vermochten.

Für meine Untersuchung nun scheint mir die Frage, ob Otto Ludwig für die Schillersche Schaffensweise ein Verständnis habe oder nicht, von keineswegs untergeordneter Bedeutung. Wird sie, wie dies Bulthaupt zu wünschen scheint, von vornherein verneint, so wäre für alle Zukunft jede geistige Verständigung zwischen den beiden Dichtern ausgeschlossen, und wir stünden vor der beschämenden Thatsache, daß ein großer Dramatiker unseres Volkes von einem anderen völlig mißverstanden wird. Dem ist aber nicht so: man muß nur Richtung und Wege beider Männer, die freilich vielfach auseinander gehen, mit gleicher Liebe verfolgen und sie nach Kräften zu verstehen trachten.

Da scheint es mir denn von allergrößter Wichtigkeit, gleich von vornherein mit Nachdruck auf den einen, aber fundamentalen Unterschied hinzuweisen, der die beiden Dichter in ihrer ganzen Auffassung der dramatischen Kompositionsweise und Triebkraft scharf voneinander trennt — auf den elementaren Unterschied zwischen dem Fabeldrama und dem Charakterdrama.

Auf diesem künstlerischen Gegensatze beruht nach meiner festen Überzeugung die ganze sogenannte Schillerfeindschaft Otto Ludwigs. Diesen Gegensatz hat deshalb auch meine Untersuchung zum Ausgangspunkte zu nehmen. Eine kurz gedrängte Erörterung der beiden Hauptrichtungen des Dramas ist dabei nicht zu umgehen: nur so läßt sich aus Ludwigs fast unzähligen Aussprüchen über Schiller, die sich in den Shakespeare-Studien und sonst zerstreut finden, das Gesamtbild entwickeln, das ihm von Schiller vor seinem Geiste schwebte. Dieses Gesamtbild herzustellen, ist eine keineswegs leichte Aufgabe. Das wird jeder zugeben, der die Art kennt, wie der Kritiker sich seinem Gegenstande von den verschiedensten Gesichtspunkten aus nähert. Mit welch peinlicher Sorgfalt dreht und wendet er in rastlosem Studium eine künstlerische Frage so lange, bis sich ihm ihr innerster Kern enthüllt! Dann freilich ist es auch ein hoher geistiger Genuß, an seiner Hand ihrem eigentümlichsten Wesen auf den Grund schauen zu können.

In der angeregten Frage nun hat auch in unseren Tagen immer noch zunächst das Wort der alte Aristoteles. Als den eigentlichsten Lebensnerv des Dramas bezeichnet dieser bekanntlich die Handlung. Charaktere bestehen für ihn nur in soweit, als sie Träger der Handlung sind. Ja, er stellt kurzweg den Grundsatz auf, wohl könne man sich eine Tragödie ohne Charaktere, doch niemals eine solche ohne Handlung denken. Wenn man nun in dramatischen Fragen immer noch auf ihn hören muß, so hat dies Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie in vollem Umfange gethan. Er hat im siegreichen Kampfe gegen die vergötterte Rodogune-Tragödie der Franzosen und gegen den von ihnen mißverstandenen Aristoteles treu zur Fahne des rechtverstandenen Stagiriten geschworen.

Freilich, eine Seite ließ er dabei doch dem Angriff offen: Das war sein Verhältnis zu Shakespeare. „Er spricht zwar," wie Alfred Klaar sehr interessant auseinanderzusetzen weiß, „mit uneingeschränkter Bewunderung von dem Genie des Briten. Aber Shakespeare ist nicht an Aristoteles zu messen, also bleibt er außerhalb der Theorie des Hamburger Dramaturgen. So blieb

denn auch Leſſings Syſtem nicht lange ohne entſchiedenen Widerſpruch. Und es waren keineswegs die jugendlichen Stürmer und Dränger allein, nein, es waren beſonnene Männer von ruhiger Bildung, die der Antike durchaus nicht feindlich gegenüber ſtanden und nichts deſtoweniger der ariſtoteliſchen Geſetzgebung in Sachen des Dramas den Krieg erklärten. In der erſten Reihe dieſer Männer finden wir die ehrwürdige Geſtalt Herders, der zum erſtenmal mit voller Beſtimmtheit den Gedanken ausſprach, daß die neue Zeit ein neues Drama geboren, und daß Shakeſpeare deſſen Verkünder ſei. Sophokles' Drama und Shakeſpeares Drama ſind nach ſeiner Auffaſſung zwei Dinge, die in gewiſſem Betracht kaum den Namen gemein haben. Was aber Herder zwar andeutete, nicht aber nachwies, daß beleuchtet kurz nach ihm der jugendliche Stürmer J. Reinhold Lenz mit einem blitzartigen Kernwort. Klar genug betonte er den Gegenſatz zu Ariſtoteles: nicht die Handlung iſt die Hauptſache im Drama, ſondern der Charakter. Nicht durch die Handlung ſollen die Charaktere beſtimmt werden, ſondern umgekehrt: aus den Charakteren ſoll die Handlung hervorfließen. Die Charaktere ſeien das beſtimmende und weſentliche Moment des Dramas!

So ſtehen alſo die beiden Richtungen im ſchärfſten Gegenſatz zu einander.

Wie verhält ſich nun Schiller zu dieſer Frage? Merkwürdig genug! Er hat alle Stadien ihrer hiſtoriſchen Entwicklung von einem Ende bis zum anderen durchlaufen. In ſeinen Jugenddramen „Die Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe" bewegt er ſich in der Richtung des Charakterdramas. Alles läuft in dieſen Stücken darauf hinaus, ganze Menſchen auf die Bühne zu bringen, wenig oder nichts ſcheint daran gelegen, kunſtgerecht zu komponieren und eine Handlung nach allen Regeln des Ariſtoteles aufzubauen. Aber bald verläßt er dieſe Richtung und geſteht direkt in einem Briefe an Körner, er habe ſich bisher auf einem Irrwege befunden, in dem der Charakter für ihn alles, die Handlung gar nichts geweſen ſei; er erkenne nunmehr das Gegenteil und werde darnach handeln."

Soweit Schiller! Und Otto Ludwig? Dieſer iſt der leiden-

schaftlichste Vertreter des Charakterdramas. Soll es uns da noch wunder nehmen, wenn sich zwischen ihm und dem späteren Fabeldramatiker Schiller eine unüberbrückbare Kluft gebildet? Ohne Zweifel trug Ludwig von Shakespeare, dem unerreichten Meister des Charakterdramas, einen bedeutenden Funken in seiner Dichterseele. So ist ihm ganz selbstverständlich die Richtung des Briten zusagender. „Gewiß ist's," beteuert er einmal, „die Weise Shakespeares ist dramatischer; denn die Entwicklung eines Charakters kann nur durch Handlung geschehen, während die Entwicklung und Beleuchtung einer Situation immer zu lyrischer und zu Reflexionsrhetorik führen wird." Reflexionsrhetorik — hier haben wir's, das ist der springende Punkt, der Ludwig von Schiller trennt.

Wo aber Shakespeares Weise auch in Schiller anklingt, da finden wir Ludwig in freudigster Übereinstimmung mit ihm; das war vor allem in den genannten Jugenddramen Schillers der Fall. Kein Wunder aber auch, wenn sein Kampf gegen ihn um so heftiger entbrennt, je mehr sich Schiller dem Charakterdrama ab- und dem Fabeldrama zuwendet. Und je mehr seine Seele für Shakespeares unvergleichliche Charaktergestalten, für Othello, Coriolan, für Hamlet und König Lear in stets wachsender Bewunderung erglüht, desto weniger vermag er sich mit der bloßen Ausnützung der Situation, wie sie sich in Schillers späteren Dramen findet, zufriedenzugeben. Das hindert ihn gleichwohl nicht, dennoch jeder wirklich lebensvollen Gestalt Schillers seine uneingeschränkte Anerkennung zu zollen; so ist ihm der alte Miller in „Kabale und Liebe", den man, ich weiß nicht mit welchem Rechte als das Ur- und Vorbild des Hebbelschen „Meister Anton" oder gar des Ludwigschen „Erbförsters" ausgeben möchte, die größte und wahrste Gestalt, welche Schiller je geschaffen; das ist ihm ein echter Mensch, an dem er seine Freude hat. Aber so wie dieser alte Miller entwickeln sich allerdings auch die anderen Gestalten Schillers nicht; sie gehen nicht wie dieser ganz wie eine organische Schöpfung aus dem natürlichen Keime ihres eigensten inneren Wesens hervor. Und das ist doch Ludwigs unumstößliches Dogma: die dramatischen

Charaktere müssen in allem ihren Handeln, Reden und Empfinden gleich einer Pflanze aus sich selbst hervorwachsen; die Natur selbst muß sie gewissermaßen erzeugen, es darf nichts Fremdartiges sich einmischen, es darf auch der Dichter selbst nicht durch persönliches Eingreifen und den Ausdruck seiner eigenen Empfindungen uns immer wieder stören. Nicht fremde Dinge sind in die Charaktere hineinzulegen, um uns diese interessanter zu machen, es sind vielmehr die Keime von Interesse, die in den Charakteren liegen, aus diesen herauszuentwickeln. Nicht der Dichter hat seinen Personen die Worte in den Mund zu legen, nicht des Dichters Wärme wollen wir empfinden, sondern die Charaktere haben in jedem Moment eben so zu sprechen und so zu handeln, wie sie es thun, nur aus dem einzigen Grunde, weil sie ihrer ganzen Natur nach einfach nicht anders können. So wünscht sich der Charakteristiker Ludwig die dramatische Gestaltung leibhaftiger Menschen, und das ist es, was er bei Schiller, wahrhaftig oft genug zu seinem Schmerze, vermißt. Aber sollte er deshalb den Dichter nicht verstehen?

Bei Shakespeare hört er eben nur die Gestalten sprechen, bei Schiller spricht ihm zu oft der Dichter selbst; er läßt nicht selten einen allgemein lyrisch-rhetorischen Strom quer durch sein Bild brausen, der die Charaktere zerschneidet und aufhebt; Shakespeare tritt hinter seine Figuren vollständig zurück, für Schiller sind sie zu oft nur ein Spiegel, in dem er den Leser, Hörer oder Zuschauer sein eigenes Bild zeigt. „Das ist die Weise der Idealisten, daß sie, wo ihre Personen fühlen und handeln sollten, ihre eigenen Gefühle und Reflexionen geben, daß sie ihren Schaffensprozeß geben statt des Schaffens selbst.“ Schiller bringt seine Personen nur in Situationen, in denen er ihnen dann seine eigenen Empfindungen, die Wärme seines Herzens leiht. Aber freudig erkennt Otto Ludwig an, der Dichter verstehe dann auch diese Situationen mit unnachahmlicher Meisterschaft auszunutzen. Er nennt ihn bezüglich der Schöpfung der Situation und des Grundtons eines Dramas einen großen Meister, der Ton und Stimmung des Ganzen zu einer wunder-

baren Harmonie zu vereinigen wisse. Gerade das bildete für die zahllosen Schiller-Nachahmer eine verhängnisvolle Klippe, ihnen fehlte eben Schillers hohe Seele.

„Was bei ihm," ich zitiere Ludwigs Worte, „aus einem begeisterten Gemüte, das mit voller Seele an seine Träume wirklich glaubte, aus einem Kopfe voll Ideen, einem Herzen voller Liebe hervorströmte, das ward bei den bloßen Nachahmern mit ihren wunderlichen und ewig vergeblichen Anstrengungen, es dem großen Meister gleich zu thun, zur hohlen Tirade und zur lächerlichen Grimasse." Gerade dann aber, wenn Otto Ludwig Schiller mit seinen Nachahmern vergleicht, tritt es klar zu Tage, wie sehr er seine wahre Größe zu schätzen weiß.

So wahr es ist, daß niemals ein Marquis Posa so, wie er es thut, zu einem Philipp habe sprechen können; so wahr, daß in der flammenden Begeisterung des Schwärmers Mortimer Schiller selbst der eifrigste Anhänger des Katholizismus zu sein scheint; so wahr, daß niemals ein schweizerischer Bauernsohn wie Melchthal eine so wunderbare Verherrlichung des Augenlichtes in solche Worte zu fassen vermochte; so sehr läßt gleichwohl Otto Ludwig dem Inhalt dieser Reden selbst Gerechtigkeit widerfahren. Sie sind ihm voll Geist, hoher dichterischer Wärme und Erhabenheit, aber sie sind ihm an diesem Platze oder in dem Munde dieser Menschen unmöglich.

Ich kann Ludwig nur beistimmen, wenn er, um bei diesem Beispiele einen Augenblick zu verweilen, den Marquis Posa für einen närrischen Kerl hält. „Ist der ein Politiker?" fragt der Kritiker mit Recht; „der will die Niederlande retten und fängt's auf diese Weise an? Und wie könnte ein Philipp so etwas ertragen? Er würde ihm den Rücken wenden und ihn ins Tollhaus oder auf den Scheiterhaufen bringen lassen. Es besteht auch nicht die entfernteste Möglichkeit in der menschlichen Natur für die große Szene zwischen diesen beiden." Und doch sind es gerade solche begeisterte Reden, die Schiller in erster Linie die Herzen der Jugend und des Volkes gewonnen haben. Wer genau zusieht, muß in Übereinstimmung mit Ludwig sagen: Dramatisch sind diese Reden keineswegs, im Gegenteil, ihr durchaus lyrischer

Schwung hat dem Dichter den Namen des Idealisten eingetragen. Gerade was undramatisch und an seiner Stelle falsch ist, das liebt das Volk am meisten an ihm. Man höre nur einmal den einfachen Mann oder den Jüngling! Gerade Reden wie: „O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges!“ Oder: „Ich kann nicht Fürstendiener sein,“ sind dem Volke ins Herz gewachsen und werden strahlenden Auges und mit dem Ausdruck stürmischer Begeisterung deklamiert. Doch wer will es Ludwig verargen, wenn er mit Lessing im Drama nur das schön nennt, was wirklich dramatische Schönheit in sich birgt? „Aber wie viele Rezensenten,“ klagte er einmal hierüber, „haben denn ein klares Bewußtsein über die speziellen Unterschiede der dramatischen Poesie von den andern Gattungen? Lessing nennt Reiz am unrechten Orte Grimasse; unsere heutige Kritik aber freut sich über lyrische und epische Schönheiten im Drama, sie hat keine Ahnung davon, daß nur dramatische Schönheiten im Drama für den echten Geschmack schön sind. Ja, sie läßt sich von Tendenzen bestechen, die in eine politische Rede, in einen Zeitungsartikel oder in die polemische Publizistik gehören. All diesem gegenüber ist es undankbar genug, einem Pflichtgefühle folgen zu wollen, das nur als ein Mangel an Poesie und Schönheitssinn erscheinen wird. Gleichwohl habe ich mir's fest vorgesetzt und schon manches den unterirdischen Göttern geopfert, was mir nach dem Zeitgeschmacke, aber gegen mein Gewissen gelungen war. Nicht als ob ich absichtlich gegen mein Gewissen gehandelt hätte, sondern weil das Fertige der ruhigen Prüfung zeigte, was in der Hitze der Arbeit übersehen wurde.“ Urteile man nun über diesen Mann und sein Kunstprinzip! So allen Schein vermeiden, nur das Echte suchen, ja es zu seinem eignen Nachteil verwerten, das ist nur das Thun eines großen, vornehmen Charakters. Für mich ist Otto Ludwig eine anima candida in des Wortes vollendetem Sinn!

Betrachtet man die Diktion Schillers unbefangen, so bleibt nur die Wahl, ihn für einen schlechten Menschenkenner oder für einen zu warmherzigen Redner zu erklären. Ich möchte ihn gegen Ludwigs Ansicht eher für das letztere halten. Seine hohe Be-

geiſterung, die Wärme ſeines Herzens, ſein Freiheitsſinn legen ihm zum Beiſpiel Poſas Worte in den Mund, und um den Malteſerritter ſeine herrliche Freiheitsrede halten laſſen zu können, muß Philipp ein ganz unmöglicher König werden. Wer in den Niederlanden die Scheiterhaufen für lebende Menſchen in Flammen ſetzt, läßt nie und nimmer von einem Kavalier ſo mit ſich ſprechen. Das wußte Schiller ſo genau und genauer als wir, aber ſein warmes Herz treibt ihn doch zu ſolch übertriebenen Ausſprüchen. Aber in dieſer rhetoriſchen Diktion liegt, dieſe Befürchtung ſcheint mir Ludwig mit Recht auszuſprechen, für den Leſer manchesmal geradezu eine Gefahr.

Die Sache iſt zu ernſt und wichtig, als daß ſie übergangen werden dürfte. Jeder Unbefangene aber prüfe ſie ſelbſt — genau und gerecht — und urteile dann, ob einem Kritiker, der mit ſolcher Fürſorge an die Erziehung ſeines Volkes denkt, aufmerkſames Erwägen, Verſtändnis und Treue abgeſprochen werden darf! Otto Ludwig ſagt nämlich: „Schillers Darſtellung einer Perſon oder Sache iſt oft nichts Anderes als Darſtellung der Begeiſterung für dieſelbe, in die er ſich künſtlich hineinverſetzt hat, um auch ſeinen Zuſchauer und Leſer hineinzuverſetzen. Nicht die Perſon oder Sache ſelbſt, nicht die Wahrheit des Lebens gibt er uns; er gibt uns nur den Nimbus, mit welchem er jene umgibt, den ſchönen Schein, der nicht ſie ſelbſt ſind, ſondern in den er ſie eingehüllt hat. Darin liegt eine große Gefahr; denn wie die Weiſe der Alten uns die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht ſelbſt durch Erfahrung kennen lernen konnten, mitteilt und uns dadurch für das Leben erzieht, ſo wird in der Schillerſchen unſer Irrtum, werden unſere jugendlichen Illuſionen zu einer leidenſchaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantaſie exiſtierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, uns blind und taub macht für die Wirklichkeit, und was das Schlimmſte iſt, auch ungerecht: ſo wird die Humanitätsſaat ſchließlich in ihr Gegenteil verwandelt.“

Wenn nun kein Einſichtiger leugnen wird, daß dieſe Befürchtungen einen hohen Grad von Wahrheit enthalten, ſo war ganz gewiß Otto Ludwig am letzten der Anſicht, daß man des-

halb der Jugend und dem ganzen Volke den Schiller schnell aus dem Wege räumen müsse. Er wußte so gut wie wir und hat es auch an verschiedenen Stellen ausdrücklich betont, daß das hohe Ziel, zu dem Schillers Dichtungen unser Volk zu führen berufen seien, in unsern Tagen noch nicht einmal in seiner ganzen Größe und Herrlichkeit erkannt werden könne. „Denn es ist kein Zweifel, daß ein großer Teil der Freiheitsbewegung Deutschlands in der napoleonischen Zeit aus dem Samen entsprossen ist, den die großen Gedanken und die Macht seiner Rede gestreut haben." Und heute in unserm endlich geeinigten deutschen Vaterlande! Otto Ludwig selbst ist nunmehr, ein zu früh Vollendeter, schon seit fünfunddreißig Jahren dahingegangen: es war ihm nicht vergönnt, all das Herrliche mit eigenen Augen zu schauen, in eigner Seele zu empfinden. Aber hätte er nur das große Einigungswerk des Jahres 1870/71 miterlebt, er hätte gewiß mit wahrer Herzensfreude gesehen, wie unser Volk sich die Worte seines Lieblingsdichters gesagt sein ließ. Auch im letzten Dorfe konnte man in der flammenden Schrift der Transparente lesen:

„Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern,
In keiner Not uns trennen und Gefahr!
Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben!
Wir wollen trauen auf den höchsten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen!"

Das war das herrliche Erziehungswerk unseres großen Schiller, das gewiß Ludwig am wenigsten unterschätzte. So konnte unser Volk, ein Jahrhundert in solcher Gesinnung herangewachsen und erzogen, von unserm Bismarck zu einem einigen Bunde geschmiedet werden. Das treue, deutsche, nach Freiheit ringende Herz Schillers hat Otto Ludwig trotz manchen Gegensatzes in künstlerischen Dingen niemals verkannt, und es wäre übelgethan, wollte man ihn im Ernste beschuldigen, er habe seinen Schiller nicht verstanden. Nein, unsere Aufgabe ist eine ganz andere: nicht anklagen wollen wir, verstehen wollen wir beide Dichter, indem wir uns auch in Ludwigs Werke liebevoll ver-

ſenken! Aus ſeinen gründlichen Studien kann dann für unſere künſtleriſchen, insbeſondere für unſere dramatiſchen Fragen vielleicht doch ein baldiges Heil erſprießen. Kann der Verwirrung in der dramatiſchen Kunſt überhaupt begegnet werden, ſo ſcheint es mir faſt nur auf dieſem Wege möglich. Denn noch einmal ſei es geſagt: Kein Lebender hat ihr tiefſtes Weſen ſo erfaßt wie er. Ich meine, es könnte für die dramatiſche Kunſt nur vorteilhaft ſein, wollte ſie bei den ſechziger Jahren wieder anknüpfen und nicht zum mindeſten bei dem Dichter der „Makkabäer", denen aus unſerer Zeit trotz heißen Bemühens dennoch nichts Ebenbürtiges an die Seite zu ſtellen iſt.

III.

Ludwigs Urteil über Schillers Jugenddramen.

Ja, Schillers Jugenddramen — das ist der lebendige Springquell dramatischer Kunst, das ist jene künstlerische Naturgewalt, die sich kein Sterblicher selbst erringen kann, ein Element, das mit ihm geboren wird und seinen Träger, dürfte es sich nicht entladen, selbst mit ins Verderben reißt! Was — „Die Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe", „Don Carlos" sollen eine solche elementare Wucht dichterischer Gestaltungskraft in sich bergen? Und die jugendlichen Überschwenglichkeiten und die grasse, oft ungeheuerliche Sprache und die gewagten Wendungen, all das, wovon man in „gebildeter Gesellschaft" nicht ohne Bedenken sprechen darf, sollten diesen Jugendwerken gar nicht übelgenommen werden? Nein, das sollen diese Jugendlichkeiten, diese überschäumende Kraft wirklich ganz und gar nicht!

Nicht die schöne Sprache und vielleicht ein paar geistreiche Sentenzen machen den Dramatiker, sondern die energische Erfassung sich bekämpfender Ideen, die kraftvolle Gestaltung naturwüchsiger Charaktere, eine straff komponierte und unablässig vorwärtsdrängende Handlung — und alles das mitten aus dem frischpulsierenden Leben, sei es der Gegenwart oder auch der Vergangenheit, mit einer künstlerisch abgeklärten und vertieften Weltauffassung, mit feiner Menschenkenntnis und reicher Erfahrung herausgegriffen — das macht den wahren dramatischen Dichter.

Und in diesem Sinne ist der achtzehnjährige Schiller, der uns „Die Räuber", und der zweiundzwanzigjährige, der uns „Kabale und Liebe" schenkt, unser erster und größter Dramatiker, und seine Jugendstücke sind die erste köstliche Frucht, die dem deutschen Volke am frischen Baume dramatischen Lebens reift. Und Wunders genug, zugleich sind die genannten Stücke auch wirkliche Tragödien im echtesten Sinne des Wortes. Aber Menschenkenntnis, reiche Erfahrung — bei einem 18—22jährigen Jüngling? Gut, zugegeben, beides kann da noch nicht in vollendetem Maße vorhanden sein — doch Schiller war ein Genie!

Auch weiß ich sehr wohl, daß Lessings „Emilia Galotti" vorher schon da war; und den scharfsinnigen Dramaturgen und ehrfurchtgebietenden Wahrheitssucher in allen Ehren, aber Lessing hatte sich vorher schon mit den mannigfachsten dramatischen und dramaturgischen Plänen beschäftigt, ehe er zur Gestaltung seiner Meisterdramen schritt. Kein Wunder, wenn man da Schillers naturklare und hellfreudige Ursprünglichkeit vermißt, und wenn der durchdringende Verstand, von dem Lessings Gestalten getrieben und zu ihrem Ziele geführt werden, uns doch nicht zu entschädigen vermag für die jugendliche Wärme und Herzensfrische des genialen Karlsschülers. Und noch etwas: Eines Dichters Wort soll man nicht verachten, selbst wenn es gegen ihn zeugt; er selbst weiß wohl am besten, wie es ihm bei dem göttergleichen Werke des poetischen Gestaltens zu Mute ist; und wenn uns Lessing selbst erzählt von dem Druckwerk und von den Röhren, wodurch er alles aus sich herauspressen müsse, Dinge, die ich Eingeweihten hier nicht näher zu erörtern brauche, so sind wir nicht einmal berechtigt, von seinem Ausspruch das Gegenteil anzunehmen. Deswegen bleibt er doch nicht nur der herrliche, scharfsinnige Denker und tapferste Kämpfer der deutschen Litteratur, sondern auch ein großer Dramatiker, der die fest umgrenzten Regeln seiner Kunst zugleich durch unsterbliche Schöpfungen in derselben zu bekräftigen verstand. Freilich, was den Dramatiker Lessing im Vergleich mit Schiller betrifft, so besteht nach meinem Gefühle schon ein Unterschied. Betrachte man nur den Stoff! Daß in der „Emilia Galotti" der Prinz von Guastalla oder der

Graf Appiani und Odoardo, zumal in dem italienischen Fürstentümchen, allzu tief in Lessings Herz gegriffen habe, mag man billig bezweifeln. Das sind übrigens Gedanken, denen auch sonst schon Ausdruck verliehen wurde.

Nun aber Schiller! Ich will nicht sprechen von „Fiesko", aber von den „Räubern" und der „Luise Millerin" will ich sprechen. Hier ist alles volles, frisches Leben, Leben aus des Dichters nächster Nähe, dem er mit genialer Meisterhand die Gestalten entnimmt. Und diese Gestalten werden durch dieselben Schranken und Fesseln, die Schillers eigenen Künstlerodem zu ersticken drohen, in Tod und Untergang getrieben.

Nun prüfe man, ob da nicht jeder Herzschlag des jugendlichen Dichters auch den Schöpfungen seiner Kunst und seines Geistes gehörte! Man schaue zu, ob sie nicht alle belebt sind von der ganzen Wärme seiner Empfindung, die uns in ihrer Tiefe, Herzensgüte und Lauterkeit so innig an unsern Schiller kettet! Sein warmes Herz ist es vor allem, wodurch er sich im Fluge sein Volk eroberte. Und noch ein zweites: Sein mutiger, stets ungebeugter Sinn!

Denn dem Schicksale, dem seine Dichtergestalten mit unabwendbarer tragischer Notwendigkeit verfallen sind, weiß er selbst, der tapfer kämpfende Jüngling, siegreich und ungebrochen zu entgehen. Das wollen wir unserm Schiller nie vergessen, daß er als ein heimatloser Jüngling im trübseligsten Kampf ums tägliche Brot, von „Gönnern und Freunden" schnöde verlassen, auch keinen Augenblick an seinem Dichterberufe irre ward! Das ist eine Heldenthat, die ihm schon allein als einem echten deutschen Kämpfer seinen Platz im Herzen unseres Volkes sichert und ewig erhalten wird. Und hier gesteh' ich's: es hätte mir persönlich wohlgethan, wenn Otto Ludwig, der doch auch wahrhaftig zeitlebens ein Kämpfer war, der auch die ganze Herbheit der dunklen Lebensmächte zu kosten bekam, bei seiner Beurteilung Schillers dessen Standhaftigkeit und tapferen Sinn nicht so ganz und gar vergessen hätte. Ich dächte, ein Kämpfer könnte den andern doch am besten verstehen, ihn und sein Verdienst am ehesten wür-

digen. Dergleichen hat Otto Ludwig nicht gethan. Freilich, er war Schillers Kritiker in Sachen der Kunst, nicht in jenen des Lebens. Aber läßt sich denn beides so leicht voneinander trennen? Oder läßt es sich denn überhaupt trennen? Wie eng Kunst und Leben auch in diesem Sinne miteinander verknüpft sind, brauche ich hier nicht des weitern auszuführen; aber der bedenkliche Satz: „Die Kunst geht nach Brot", hat doch schon häufig genug auch wahrer Kunst das Licht des Lebens ausgeblasen. —

Nicht so bei Schiller! Ob er den Grundplan zu „Kabale und Liebe" in seinem 14tägigen Arrest auf der stuttgarter Hauptwache entworfen habe, oder in der ärmlichen Wirtsstube zu Oggersheim, oder gar erst in seiner düsteren Einsamkeit zu Bauerbach, das thut zur Sache gar nichts. Groß ist an sich schon der Gedanke, daß er auch in der mißlichsten Lage niemals in seinem Schaffen wankte. Und von welch wunderbarer Meisterschaft war dieses Schaffen! Soviel Kampf und Sorge hätte einen geringeren Geist, eine weniger tapfere Seele vielleicht zu verwirren vermocht. Aber Schillers Mut blieb ungebeugt!

Die künstlerische Komposition des Ganzen, die Führung der Handlung, die Gestaltung der Charaktere läßt in diesen Jugenddramen nichts von seiner bedrängten Lage hindurchblicken. Betrachte man nur schon diese Expositionen! Wenn Franz Moor den verhängnisvollen Brief an seinen Bruder schreibt, so wissen wir von allem Anfang an, daß über diesen Bruder Karl das tragische Geschick heraufbeschworen ist, das ihn früher oder später vernichten muß. Und wenn in „Kabale und Liebe" gleich beim Aufgange des Vorhangs der alte Miller gegen seine dumm-stolze Frau donnert und wettert und sich die Besuche des Majors am liebsten gleich mit wuchtigem Dreinschlagen verbitten möchte, so ist gleichfalls schon das Bild skizziert, das uns in Spannung und bange Ahnung für diese Menschen versetzt. Wir sind vom ersten Augenblick an interessiert für ihr Schicksal und für den Lauf der Handlung, die der Dichter in unabläßiger Steigerung und ohne eine Spur von Ermattung vor uns zu entrollen weiß. Das ist die echte Kunst des geborenen Dramatikers!

Aber das wäre wohl alles nur so meine Ansicht? Und wie

steht es mit Otto Ludwigs Urteil? Hat er vielleicht nach Bulthaupt nicht einmal Schillers Jugenddramen ordentlich verstanden? Ganz im Gegenteil, er zollt ihnen sogar viel aufrichtiges Lob, und Bulthaupt kann seine Freude daran haben, daß Ludwig sich diesen Erstlingswerken wenigstens gewachsen zeigt. Vielleicht waren das die leichteren, die bei dem Kritiker noch nicht so viel Verstandesschärfe voraussetzten.

Nachdem wir nun schon im vorigen Abschnitt eine Reihe von Unwahrscheinlichkeiten kennen lernten, die im Don Carlos enthalten sind, ist es um so erfreulicher, Otto Ludwig in Uebereinstimmung mit den übrigen Helden der Schillerschen Jugenddramen zu finden. Hier fließt für ihn die Quelle Shakespeareſcher Gestaltungskraft. Und wenn auch ganz naturgemäß der jugendliche schwäbische Dichter bei seinem begreiflichen Mangel an Menschenkenntnis (er war eben erst 18—22 Jahre alt) noch nicht Charaktergestalten wie einen „König Lear" oder „Timon von Athen" zu schaffen vermag, so erinnert doch zur Freude des Kritikers Ton und Stimmung des Ganzen, Kompositionsweise wie Charakterisierungskunst an die Dichtungsart des großen Briten.

So sind für Ludwig die Räuber eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie; die Handlung hat nach seinem Urteile Fülle. Neben der Geschichte der beiden Brüder und des Vaters läuft noch die Liebesgeschichte, jener innig verbunden, weil auch hier wieder die beiden Brüder einander gegenüberstehen in demselben Verhältnisse, wie in der Hauptgeschichte; die Charaktere der feindlichen Brüder endlich, wie jene der einzelnen Räuber, sind in sich abgeschlossen. Er nennt die Tragödie ein mächtiges, reiches Bild des Gewissens, von leiser Regung an bis zur Verzweiflung, so reich und überzeugend, daß der unverdiente Untergang einer Unschuld keine Disharmonie hineinwirft. Die Personen leiden unter den Schlägen der Verhältnisse, deren Urheber sie selbst gewesen sind. Dieser Lobspruch aus Ludwigs Mund ist charakteristisch für seine Auffassung von jener Kraft, wodurch die Katastrophe des dramatischen Helden herbeigeführt wird. Davon werde ich bei der Wallensteintragödie des weiteren zu berichten haben. Und so hält denn Ludwig Schillers

geniale Jugendschöpfung den Problemen und der Komposition, also der Hauptsache nach, für jene Tragödie, die ihrem Wesen nach dem Ideale dieser Gattung am nächsten kommt.

Bei „Fiesko", meint er, sei Schiller schon durch das französische Beispiel beirrt worden. Aber auch hier muß er viele wunderschöne charakteristische Züge anerkennen, die aber nicht vorher erdacht, sondern im Feuer der Ausführung von selbst gekommen zu sein scheinen. Hier liegt ja im gewissen Sinne schon ein gelinder Tadel gegen die rhetorische Diktion, und doch gibt der Kritiker zu, er fange an zu glauben, daß diese Art die richtige sei. Er sagt, es sei so schwer, beredt zu sein und doch nicht rhetorisch zu werden, und stellt im weiteren Verlauf dieses Gedankens einen sehr interessanten Vergleich an zwischen der Schillerschen Diktion und jener Friedrich Hebbels. Er lobt das dramatische Leben, das Feuer, den Fluß der Gedanken bei Schiller, während ihm die lakonische Ausdrucksweise Hebbels manchesmal eine gewisse Kälte zu verraten scheint.

Bedeutenderen Einspruch erhebt Otto Ludwig gegen Schillers drittes dramatisches Werk: „Kabale und Liebe". Zu meinem großen Leidwesen, wie ich bekennen muß! Denn gerade dieses Werk ist der Inbegriff von Schillers dramatischer Kraft, und wenn ich je im Kreise von Freunden die wunderbare Sprache, den Gedankenreichtum, kurz die klassische Höhe von Schillers späteren Werken, sagen wir zum Beispiel „Die Braut von Messina", preisen hörte, so hat mich das alles doch keinen Augenblick wankend gemacht in meiner Überzeugung, daß in diesem Drama von Bauerbach sich doch der Dramatiker in seinem frischesten Zuge bewährte. Welch kräftiges dramatisches Leben, welches Feuer und was für ein energischer Zug in der Erfassung aller Verhältnisse! Gewiß mögen manche Situationen darin, wie ich gerne zugebe, ans Unwahrscheinliche grenzen, und Karl Weitbrecht hat mich trotz seiner geistreichen Auseinandersetzung nicht zu überzeugen vermocht, daß Luise wirklich sich zum so willenlosen Werkzeug des Briefschreibens erniedrigen konnte, oder daß der Major einem solchen Rivalen gegenüber an jene plumpe Täuschung glaubt. Aber dennoch bleibt es wahr, daß dieses Drama auch heute, nach fast 120 Jahren,

noch einen wunderbar tiefen Eindruck auf den Zuschauer macht, und immer ist es noch, als müßte Schiller wie bei jener ersten Aufführung zu Mannheim am 15. April 1784 sich von seinem Sitze erheben und der jubelnden Menge für ihren Beifall danken. Ich wenigstens hatte dieses Gefühl, als ich vor zwei Jahren inmitten einer tiefbewegten Zuschauermenge im Hoftheater zu München einer Aufführung von Kabale und Liebe beiwohnte. Da konnte man erkennen, wie gewaltig die echte dramatische Kunst, wenn die Komposition so meisterhaft gehandhabt wird, auf ein geistig regsames Publikum zu wirken vermag. Und in solchen Momenten befestigt sich in uns die Wahrheit des alten Satzes, daß dem Dramatiker im Reigen der Künstler doch mit Fug und Recht der erste Platz gebührt.

Wenn ich aber vorhin von Otto Ludwigs Kritik sprach, so ist dies nicht so aufzufassen, als habe er sich zu Urteilen bekannt, die von den dargelegten himmelweit verschieden sind. Im Gegenteil, er nennt „Kabale und Liebe", was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, unstreitig Schillers beste Komposition. Auch besitzt nach seiner Ansicht kaum ein anderes von Schillers Stücken so viel dramatische und theatralische Vorzüge, eine so energisch und rasch fortschreitende, immer spannendere Handlung und so viel Theaterspiel. Und zum Schluß spendet er ihm noch ein besonders gewichtiges Lob, indem er sagt: „Was aus dem Stoffe zu ziehen war, ist so vollständig ausgebeutet, daß man keinen ähnlichen Stoff bearbeiten kann, ohne als Entlehner von Schiller zu erscheinen, zum Beispiel in der Geschichte der Agnes Bernauer."

Eine solche Anerkennung wiegt mir tausendfache Lobsprüche anderer Kritiker auf, die nicht zugleich auch wie Ludwig selber Dramatiker sind. Denn schließlich weiß doch nur letzterer ganz zu beurteilen, welch reiche Fäden für das Kunstgewebe des Dramas sich aus den Stoffen des täglichen Lebens spinnen lassen. Gerade aus der Umgestaltung des bloßen Stoffes zu einer dramatisch belebten Handlung wird man aber die Kraft des wahren Dichters am besten zu beurteilen vermögen. Wenn nirgends, so hat deshalb Otto Ludwig in diesem Urteile neidlos und freudig aner-

kannt, einen wie gewaltigen dramatiſchen Geſtalter er in Friedrich Schiller verehrt. „Er hat den Stoff vollſtändig ausgebeutet" — das iſt ein großes Lob!

Dieſem gegenüber verſchwinden zu meinem Troſte Ludwigs Ausſtellungen um ſo mehr, als ſie auch von anderer Seite ſchon erhoben wurden. Am kürzeſten ſind dieſe zuſammengefaßt in dem Geſpräche, das er am 22. Juli 1862 mit Joſef Lewinsky führte: „Es iſt oft drollig und unbegreiflich," ſagt er da, „welche Verkehrtheiten Schiller ſeine Charaktere begehen läßt. Nie würde zum Beiſpiel ein Mann wie der Präſident von Walter einem ſo jungen Burſchen, wie Ferdinand es war, anvertraut haben, auf welch verbrecheriſche Art er auf ſeinen Poſten gekommen ſei, einem Burſchen, deſſen exaltierte Denk- und Anſchauungsweiſe er doch kannte; an ſich ſchon wäre dieſe Mitteilung in vertraulicher Form für dieſen Mann ganz unwahrſcheinlich, aber gegen Ferdinand wäre ſie eine reine Tollheit. Und nun dieſer Ferdinand! Mit welcher Seelenruhe lebt er und betreibt ſeine Liebesabenteuer! Es rührt ihn weiter gar nicht, daß ſein leibhaftiger Vater ein ſolches Verbrechen begangen hat, und es fällt ihm erſt wieder ein, als er dasſelbe als Waffe gegen ſeinen Vater gebrauchen kann. Was iſt das für ein Menſch! Sehen wir dagegen Hamlet an! Wie iſt dieſer Arme niedergedrückt, nur von der Ahnung, daß auf ſeinem Hauſe ein geheimes Verbrechen laſte, wie iſt er aus allen Fugen, als er deſſen gewiß iſt! Ferdinand dagegen iſt fröhlich und guter Dinge und hat ſich das weiter gar nicht zu Herzen genommen. Was die Luiſe betrifft, ſo dokumentiert ſich Schillers Unkenntnis des Weibes hier aufs kräftigſte, indem er ſie ſprechen läßt wie einen Philoſophen. Der einzige ganze, wahre Menſch in dieſem Stück iſt der alte Miller; er iſt zweifellos die größte Geſtalt und die wahrſte, welche Schiller je geſchaffen; das iſt ein Menſch vom Anfang bis zum Ende."

Daß mit dieſer Kritik, der ablehnenden ſowohl als der anerkennenden, im allgemeinen das Richtige getroffen iſt, wird man nicht leugnen wollen; ebenſowenig aber kann man behaupten, daß die gerügten Mängel bei einer Aufführung oder auch bei der bloßen, ſtillen Lektüre ſich uns beſonders bemerkbar machten.

So glaube ich der Zustimmung sicher zu sein, wenn ich mein Urteil schließlich zusammenfasse in die Worte: Es wäre ein Glück für die deutsche Litteratur, wenn unsere Kritiker niemals an einem Drama tieferliegende Fehler zu rügen hätten. Denn das ist mir gewiß: Auch Otto Ludwig verehrte in „Kabale und Liebe" einen dramatischen Meisterwurf, der dem jugendlichen Dichter gelungen war.

IV.

Die Wallenstein-Tragödie.

Vor Eintritt in die eigentliche Besprechung habe ich diesmal eine Bemerkung zu machen, die wegen der Art, wie man in Deutschland litterarische Kritik zu handhaben beliebt, nicht so ganz unwichtig sein dürfte. Es handelt sich darum, daß Urteile von Männern, die durch Naturanlage, wie durch unermüdliche Geistesschärfung geradezu die berufensten Kritiker in künstlerischen Fragen zu nennen sind, absichtlich totgeschwiegen werden. Wenn ein Dichter und Kritiker so geistreich, ehrlich und tapfer wie Otto Ludwig seine Stimme abgibt über ein Werk wie Schillers Wallenstein, an dem doch vermutlich unser ganzes Volk ein ausgesprochenes Interesse hat, so halte ich wenigstens einen späteren Kritiker durchaus nicht für berechtigt, ein solches Urteil einfach außer Acht zu lassen. Das geschieht, merkwürdig genug, Otto Ludwig gegenüber nunmehr seit ungefähr 25 Jahren fast von der gesamten deutschen Kritik. Denn seit dieser Zeit sind seine Shakespeare-Studien und damit seine Urteile über Schiller veröffentlicht. Was will man denn nun mit diesem „Totschweigen" eigentlich sagen? Entweder, man möchte einem deutschen Dramatiker das Recht und die Kraft nicht zugestehen, über einen anderen Dramatiker sein Urteil abzugeben — oder man setzt stillschweigend voraus, unsere Klassiker, hier also Schiller, stünden auf einer solchen Höhe, daß von einer wirklich kritischen Betrachtung ihrer Werke überhaupt keine Rede sein dürfe.

Das ist ein ungesunder Zug in unserem Volke. Wir ehren unsere Dichter nicht dadurch, daß wir wie eine urteillose Masse auf jedes ihrer Worte blindlings schwören, sondern dadurch, daß wir ihr Geistesschaffen strebend zu begreifen trachten, an ihrer Größe uns emporrichten, aber auch ihre Mängel nicht übersehen und, sind wir selbst schaffend, diese zu vermeiden suchen. Nun hatte, wenn einer, so Otto Ludwig gewiß die Kraft in sich, unserer dramatischen Poesie zu einer gedeihlichen Weiterentwicklung zu verhelfen. Will man ihm trotzdem das Recht verweigern, seine Vorgänger genau zu prüfen und zu beurteilen?

Es hat sich eben bei uns Deutschen die Unsitte eingeschlichen, ein Dichterwerk entweder mit ganz überschwenglichen Lobeshymnen emporzuheben oder es, oft mit persönlicher Verunglimpfung des Verfassers, bis in den tiefsten Staub zu ziehen. So leben wir in einem ewigen Auf- und Abwogen von Ansichten; das gestern Gepriesene wird heute verlästert, gesundkühle Klarheit des Denkens wird zu schanden, Unbefangenheit und Gerechtigkeit gehen verloren.

Man kann seinen Schiller in tiefster Seele verehren und braucht doch seinen Mängeln gegenüber nicht blind zu sein. Dies und nicht mehr hat Ludwig beim Wallenstein gethan. Dabei bin ich der Ueberzeugung, daß er den Dichter tiefer erfaßt und auch herzlicher verehrt als manch anderer, der vor lauter Bewunderung gar nicht zu einem ruhigen Nachdenken kommt. Zudem hat unser Kunstrichter gewiß schon dadurch einen hohen Grad von Mut an den Tag gelegt, daß er sich durch seine Schiller-Kritik zu einem großen Teil des deutschen Volkes, dessen Liebling Schiller nun einmal trotz alledem mit Recht ist, in einen gewissen Gegensatz stellte. Von den späteren Kritikern aber haben manche ihren Mut leider nur dadurch bewiesen, daß sie Ludwigs Urteil einfach mit Stillschweigen übergingen. Sie haben sich wohl gefürchtet, ihm in dem einen oder anderen Punkte beizustimmen? Denn lauter ganz verwerfliche und gar nicht zu begreifende Urteile kann doch wahrhaftig ein Mann wie Ludwig über Schiller nicht abgegeben haben!

Im Gegenteil, er hat ihm in manchen hochwichtigen Dingen

mit ungeheuchelter Wärme beigepflichtet; und wenn er beim Lobe doch zugleich auch von Verstößen spricht, so setzt er diese nicht lediglich auf Rechnung des Dichters, sondern sucht in des Dichters Zeit, in den Verhältnissen, im Geschmacke des damaligen Publikums eine Entschuldigung für ihn.

So bekennt er mit Freuden, die Stimmung der letzten Akte der Tragödie sei meisterhaft angeschlagen und festgehalten. Durch das Ganze herrsche bis auf die Längen und das unnütze Arbeiten an falscher Rührung ein wahrhaft dramatisches Leben; das Historische sei so meisterhaft gehandhabt, daß es das tiefste Interesse errege; das Ganze wäre vollkommen, wenn nicht durch das letzte Stück eine gewisse sieche Empfindsamkeit hindurchkränkelte, die mit dem Boden desselben in schroffstem Widerspruch stehe. In den letzten Worten liegt ein scharfer Tadel, aber er richtet sich, wie oben angedeutet wurde, und jeder unbefangene Beobachter zugeben wird, nicht gegen den Dichter, sondern gegen seine Zeit und ihr Publikum. Das spricht Otto Ludwig auch ganz klar aus mit den Worten: „Der Sentimentalität seiner Zeit hat der Dichter die Vollkommenheit seines Werkes opfern müssen. Alle Personen des Dramas entschuldigen sich, sowie sie etwas unternehmen wollen, bei dem sentimentalen Publikum; sie seien eigentlich alle gute Leute, aber die Not zwinge sie; sie seien die willenlosen Schergen des Schicksals, eines Bösewichts, der alles Schöne und Gute hasse und verderbe."

Auch von der ersten Hälfte der Wallenstein-Tragödie spricht er mit anerkennenden Worten. Sie ist ihm in Shakespeareschem Sinne komponiert — aus Otto Ludwigs Munde ein hohes Lob — sie ist mit Detail und Theaterspiel ausgestattet, gedrängt und mächtig. Es sind lebensvolle Gestalten, die freilich in der anderen Hälfte zu deklamierenden Statuen erstarren. Wallenstein selbst ist ihm, solange er bloß repräsentiert, eine prachtvolle Erscheinung; der Heeresfürst, der Befehle Gewohnte reißt zur größten Bewunderung hin.

Freilich ist damit Otto Ludwigs Lob für den Dichter des Wallenstein vollständig erschöpft. Mit demselben Atemzug, der den rücksichtslosen Gebieter in der Gestalt des Friedländers preist,

wirft der Kritiker die Frage auf: wie ist es aber mit dem Menschen selbst in ihm bestellt, mit dem eigentlichen dramatischen Charakter? „Wie mußte," fragt er, „der Mann beschaffen sein, der in unruhigen Zeiten in so schwindelnder Schnelle vom gemeinen Edelmann zum Reichsfürsten aufstieg, zu solcher Macht und Ansehen anwuchs, daß sein eigener Kaiser vor ihm zitterte? Man sollte meinen, es müsse ein Mensch gewesen sein von raschestem Entschlusse, ein Mensch, der die Gelegenheit beim Stirnhaar zu erfassen wußte, ein Mensch von kühn umgreifender Gemütsart, unbedenklich in den Mitteln, nie irrend in seinem Urteil über Menschen, und wenn ja, eher aus zu schlechter als aus zu guter Meinung. Beides sagt auch der Wallenstein Schillers von sich aus, „denn selbst der Fürstenmantel, den ich trage, dank' ich Verdiensten, die Verbrechen sind". — „So spricht er von sich; und wie ist er in seinem Handeln? Hier ist er Posas Bruder; sein Handeln der reine Gegensatz zu seinem Reden. Wahrlich, dieser Wallenstein wäre einfacher Edelmann geblieben, und dem Kaiser wäre es nicht eingefallen, vor ihm zu zittern. In allem ist er das Gegenteil von dem, für was er sich selbst hält. Er hält sich für kühn umgreifend und ist bloß zu kleinen Ränken fähig, nicht zu einer entscheidenden That. Wir sehen ihn kleine Künste ausüben: die Pappenheimer zu beschwätzen, den Max mit Sophismen zu umspinnen, zeigt er sich bereit und geschickt; zu einem großen Verbrechen aber fehlt ihm der Mut. Und doch kann der Weg, auf dem er sein Ziel erreichen will, nur der des großen Verbrechens, des offenen Verrates sein. Er hält sich für allen überlegen und ist der Spielball aller. Wo er uns überzeugen sollte durch die That, da verweist er uns auf die Geschichte. Da können wir nachlesen, was er war und was er geworden. Wie das geschehen, wie das möglich war, das mache der Leser mit sich selbst aus!" —

Nun habe ich mit besonderer Berücksichtigung dieses Urteils die Wallenstein-Tragödie noch einmal gründlich durchgearbeitet; ich habe das Werk ruhig auf mich wirken lassen, und wenn ich nun unbefangen meine Ansicht äußern soll, so muß ich bekennen: ich habe im allgemeinen Otto Ludwigs Kritik bestätigt gefunden.

Es besteht ein nicht hinwegzuleugnender Gegensatz zwischen Wallensteins Reden und Handeln. Durch das ewige Zaudern, Unschlüssigsein, wo die Wucht der Verhältnisse mit Naturgewalt ein Eingreifen erheischt, durch das Vorschieben anderer Personen, um nur ja der Verantwortlichkeit zu entgehen, wird unsere Stimmung hin- und hergerissen, daß unsere Empfindung geradezu an körperliches Unbehagen grenzt. Ein festes Bild des Helden prägt sich uns nicht in die Seele.

Möglich, daß Schiller einen unschlüssigen, allzeit schwankenden Helden in Wallenstein zeichnen wollte. Und bei der Unklarheit über den Charakter des historischen Wallenstein, in der sich zu Schillers Zeiten die Geschichtsforschung noch bewegte, lag thatsächlich für den Dichter die Möglichkeit, ja der Reiz nahe, sich ihn psychologisch nach seinem eigenen Gefallen zurechtzulegen. Dagegen Einspruch zu erheben, hat selbstverständlich Otto Ludwig so wenig ein Recht wie jeder spätere Kritiker. Nur darf dann der Dichter nicht von uns verlangen, daß wir seinem Helden bei so ganz unheldenhaftem Thun, das seine Worte ewig Lügen straft, auch noch eine gewisse Begeisterung entgegenbringen. Und die fordert er doch für ihn mit den vielen schönen Worten und Sentenzen, womit der stets schwankende Zauderer Wallenstein uns immer wieder gefangen nehmen möchte.

Ich kann mir nicht helfen — aber es kommt mir so vor, als beanspruche Schiller für seinen Helden auch noch unsere Achtung, ja unsere Verehrung, und das für ein Thun, das wir, abgesehen vom Reiche der Poesie, im täglichen Leben einfach für verachtungswürdig halten. Da sagt Otto Ludwig ganz mit Recht: „Wallenstein vergißt im Stücke selbst immer wieder, wer er eigentlich ist. Was berechtigt ihn denn zu sagen: Dein falsches Herz hat über mein gerades gesiegt? Im ganzen Drama haben wir nichts von dieser Geradheit seines Herzens gesehen; wir haben gesehen, daß sein Herz nicht die Macht hat, ihn zu einem einzigen geraden Schritte zu treiben. Im Gegenteil, seine Zweideutigkeit, in der er gegen den Kaiser und gegen die Schweden zugleich falsch ist, haben wir kennen gelernt, auch allerlei kleine Dinge, die nicht nach Geradheit aussehen. Daß er seine Briefe von Illo und Terzky

schreiben läßt und diese so in die Schlinge schiebt, aus der er seinen eigenen Kopf zieht; sein Benehmen in der Sache mit der Klausel, dann gegen Buttler sind wahrlich keine Belege für seine Herzensgeradheit.“ Es wäre ja etwas Absurdes, Schiller gegenüber sich etwa auf den Moralprediger hinauszuspielen. „Weit entfernt, daß er eine unsittliche Absicht gehabt hätte, er war ein so streng sittliches Gemüt, daß ihm das Schöne immer, ohne daß er es weiß, ins Gute übergeht. Aber gleichwohl darf das ästhetische Urteil nicht vom sittlichen getrennt werden, wonach wir bestochen werden, in der Poesie ein Thun zu bewundern, das uns im wirklichen Leben mit Widerwillen erfüllt. So schlecht die Wirklichkeit sein möge, es ist mehr wahre Poesie darin, als in der idealen Verklärung der Schwäche, als in einer idealen Schattenwelt. Dem Schlechten soll unsere Liebe nicht gewonnen, unser Gefühl für das Gute und Schlechte soll nicht durch das Schöne verwirrt werden.“

So urteilt Otto Ludwig, und ich denke, er urteilt wie ein Mann, und dazu wie ein echter Künstler. Wer aber dagegen ankämpfen zu müssen glaubt, der scheint mir weniger gegen ihn, als gegen die Grundprinzipien der Ästhetik und Ethik Krieg zu führen. Nicht als ob ich das Genie in die spanischen Stiefel philosophischer Grundsätze eingeschnürt wissen möchte, aber — nochmals sei dies gesagt — bewundern kann ich doch in einem dichterischen Kunstwerk nicht, was ich im täglichen Leben mit Verachtung strafe. —

Nun kann man alle diese Einwände im einzelnen erheben, ohne daß man gegen die Gesamtauffassung Schillers, gegen die Art, wie er den gewaltigen Stoff des dreißigjährigen Krieges mit seinem Helden Wallenstein dramatisch verwertete, prinzipiell anzukämpfen brauchte. Man kann sogar jene Einwände getrost noch um einige weitere vermehren, man kann die Betrunkenheit Illos im wichtigsten Moment seines Handelns für unmotiviert erklären, man kann den Gordon als einen sentimentalen und verantwortungsscheuen Gesellen bezeichnen, man kann die Thekla zu ästhetisch und verbildet finden, man kann sich mit dem unschlüssigen Schwärmer Piccolomini, der ganz unverantwortlich

ein großes, herrliches Kürassierregiment ohne jeglichen militärischen Vorteil in seinen eigenen Selbstmord mit hineinzieht, gar nicht einverstanden erklären: Alles das kann man, und von diesem Rechte hat außer Ludwig auch mancher andere Kritiker wie zum Beispiel Karl Weitbrecht mit gutem Grunde Gebrauch gemacht. Das alles heißt noch nichts Anderes als einfach „Kritik üben", und diese darf sich an jedes Werk wagen; denn wo gäbe es eine menschliche Schöpfung, also auch ein Drama, ohne jeden Makel?

Etwas ganz Anderes ist es, wenn sich der Kritiker dem Dichter gegenüber von vornherein bezüglich der ganzen Auffassung seines Stoffes, insonderheit im Punkte der Gestaltung des dramatischen Helden, auf einen völlig anderen — sagen wir getrost — auf den entgegengesetzten Standpunkt stellt. Und das hat Otto Ludwig Schiller und seiner Behandlung des Wallensteinstoffes gegenüber gethan.

Wer seine bisher erwähnte Wallenstein-Kritik *unbefangen* prüft, wird zugeben müssen, daß er im ganzen und großen das Richtige getroffen. Aber unser Kritiker war nicht etwa ein neiderfüllter Zerstörer des Vorhandenen — ihn trieb sein lauterer Schaffensdrang, an die Stelle des von ihm als verfehlt Betrachteten das *Richtige* zu setzen. Diesen Zug wird man bei näherem Zusehen in Ludwigs ganzem „kritischen Bestreben" finden; dieser Zug ist es, der seine Kritik im eminentesten Sinne zu einer *schöpferischen* machte. Nicht niederreißen wollte er, sondern aufbauen. Und so hat er zwar einen Wallenstein nicht völlig neu gedichtet, aber er hat uns unter dem Titel: „*Leben und Tod Albrechts von Waldstein; tragische Historie in fünf Aufzügen*" einen bis in Einzelnste gehenden Plan zu einem Wallenstein-Drama nach *seiner* Auffassung hinterlassen.

Ohne Zweifel die interessanteste Erscheinung in unserer ganzen Wallensteinfrage!

Welche Form, welches Gepräge mag im Geiste des großen Charakteristikers Ludwig die Wallensteingestalt angenommen haben? Wie unterscheidet sie sich von dem Schillerschen Helden?

Abgesehen von dem schon besprochenen, elementaren Unterschied zwischen dem Fabeldrama und dem Charakterdrama wird bei den beiden Dichtern meines Erachtens schon eine Verschiedenheit zu Tage treten müssen in ihrer prinzipiell völlig entgegengesetzten Auffassung von der inneren Triebkraft eines dramatischen Werkes. Schiller ist vom Wallenstein an in seinen Dramen durch Goethe beeinflußt — oder soll ich sagen „verleitet"? — griechische Wege gegangen. Nicht das Handeln, Irren und Fehlen des Helden soll nach seiner Ansicht in erster Linie die Katastrophe desselben in der Tragödie herbeiführen, sondern das Schicksal. In einem Briefe an Goethe vom 28. November 1796 beklagt er sich ausdrücklich darüber, daß bei seiner Wallenstein-Komposition dem Schicksal noch nicht der gebührende Platz eingeräumt sei. „Das eigentliche Schicksal," schreibt er, „thut noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Mich tröstet aber hier einigermaßen das Beispiel des Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld hat, als der Mensch, daß er zu Grunde geht."

Also mit klaren Worten: Das Schicksal muß den Helden ins Verderben treiben. So Schillers Ansicht!

Verstehe ich nun Otto Ludwig recht, so sagt er in all seinen Studien von alledem gerade das Gegenteil; und so empfindet er auch: nicht das Schicksal lenkt, treibt und verdirbt den Helden — nein — „sein Schicksal schafft sich selbst der Mann!" Und nach diesem Grundsatz handelt er nun und legt sich seine dramatische Wallensteingestalt zurecht. Sein Held sieht sich bei Beginn der dramatischen Handlung einer feindseligen Welt mit ihren drückenden Verhältnissen gegenübergestellt. Diese Verhältnisse, die Erzeugnisse seiner Gegenspieler, bekämpft er nun mit dem ihm eigenen Charakter, unerschütterlich und konsequent, so daß er seinem eigenen Bilde niemals untreu wird. So wächst denn sein Handeln, wie auch sein Leiden mit treibender Naturgewalt organisch aus seinem innersten Wesen hervor, nicht anders wie im Frühling aus dem Keime der Pflanze sich durch die Sonnenkraft Blüte, Blatt und endlich die Frucht entwickeln muß, sie könnte wollen oder nicht. Otto Ludwig hat nach Schillers Wort gehandelt:

„Recht hat jeder eigene Charakter,
Der übereinstimmt mit sich selbst; es gibt
Kein andres Unrecht als den Widerspruch."

Selbstverständlich ist es Aufgabe des Dichters, sich den Charakter seines Helden so zu konstruieren, daß er ohne inneres Schwanken selbst Urheber und Vollender seines Schicksals zu werden vermag. Bei Wallenstein war dies, wie schon betont, nicht allzu schwer. Da „sein Charakterbild von der Parteien Gunst und Haß verwirrt in der Geschichte schwankte", so war es ja dem Dichter freigegeben, sich ein Bild des Helden zu gestalten, stark genug, sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Shakespeare," sagt Otto Ludwig, „hätte aus dem Wallenstein dessen eigenes Ideal gemacht, während die Idealität, die der Schillersche hat, diesem von außen und widersprechend aufgeladen ist. Shakespeare konstruiert den Charakter aus seiner Schuld, das heißt er richtet diesen so ein, daß die Schuld sich ohne weiteres aus dieser seiner Anlage erklären läßt. Von dieser Charakteranlage aus idealisiert er nun den Charakter, so daß eben dasselbe, was ihn schuldig werden läßt, unseren Anteil an ihm erregt. Er verfährt mit seinem Helden aus Novelle oder Geschichte wie Tizian, Rembrandt, Raphael mit dem Originale, das sie porträtieren; er macht eine Totalität aus ihnen, das heißt er idealisiert sie durch Steigerung des Wesentlichen, durch Fallenlassen des Unwesentlichen, durch Hervorheben des Zusammenhanges: er macht sie gleichsam sich selbst ähnlicher."

„Es lag für einen Shakespeare nahe, die Dienste, die Wallenstein dem Kaiser geleistet, und die, wie Schiller sagt, wenigstens teilweise Verbrechen waren, zu Motiven Wallensteins zu machen."

Hat nun Otto Ludwig seinen Albrecht von Waldstein so gestaltet, wie er ihn von einem Shakespeare erwartete? Diese Frage muß ich aus voller Ueberzeugung bejahen. Ich hatte, nachdem ich seinen Plan reiflichst erwogen, ein klares, wunderbar anschauliches Bild von dem verwegenen Charakter, der als Stütze und Schrecken seines Kaisers endlich der unbezähmten Ehrsucht zum Opfer fiel. Und wenn Karl Weitbrecht meint, den Stoff

des dreißigjährigen Krieges zu einem Drama zu gestalten, sei eine Aufgabe, vor der dem Mutigsten geradezu schwindlig werden könnte, wenn sie nicht, von Schiller gelöst, ruhig und sicher vor unseren Augen läge — so muß ich sagen: Schillers Kritiker Otto Ludwig hat diese Aufgabe in einer Weise noch einmal gelöst, daß sie uns, gerade nach der Schillerschen Bearbeitung, mit höchster Bewunderung für seine geniale dramatische Dichterkraft erfüllen muß.

In dieser Waldstein-Gestalt Otto Ludwigs steht der Typus des Emporkömmlings mit allen Gaben dazu, mit Geist, Willenskraft, Thatkraft, rascher Unbedenklichkeit, wie aus Marmor gehauen vor unserem geistigen Auge. So mußte der Mann aussehen, der in der wilden Zeit des dreißigjährigen Krieges durch seine dämonische Kraft emporstieg, um endlich durch seine Unbeugsamkeit und Vermessenheit sich selbst sein Schicksal, seinen Sturz zu bereiten. Das ist der Mann voll Ehrgeiz und Stolz, aber auch voll Geist und praktischen Wesens, der den rechten Moment sieht und ihn benützt. „Er geht seinen Schwindelweg, auf dem er zunächst den Kaiser mitreißt; da ihm dieser bald nicht mehr folgen kann, geht er ihn allein. Sein Glück macht ihn abergläubisch; er thut den Sternen, sie auslegend, Gewalt an; er trotzt den Fürsten, das Elend des Volkes ist ihm nichts, er höhnt allen positiven Glauben, während er abergläubisch an sein Glück glaubt. Vermessenheit ist sein Name, schwindelnd überhobene Vermessenheit. Auf der Schwindelhöhe, wo er als dritte Macht dem Kaiser und den Schweden Gesetze zu geben denkt, trifft ihn der Tod. Tragisch aber wird sein Schicksal eben durch seine Vermessenheit, die sich nicht bescheiden kann, nichts Heiliges achtet. Er ist der Emporkömmling, der all die Eigenschaften hat, hinaufzukommen, aber keine der Eigenschaften, sich oben zu erhalten: Das ist der tragische Widerspruch in ihm."

So stellt Otto Ludwig den Mann vor uns hin und kann sich ihn in einem Drama gar nicht anders denken als im Gegensatz zu seinen Gegenspielern, dem Kaiser, dem Herzog Max von Bayern, für kurze Zeit auch Gustav Adolf, lauter Personen, denen im Drama handelnd ihre Rollen zugewiesen werden sollten.

Wie sehr es ihm aber darum zu thun war, daß das Tragische für Wallenstein ganz in seinem Charakter liege, geht aus Ludwigs Worten hervor: „Man muß durch das Ganze die bestimmte Empfindung haben, daß Wallenstein selbst an seinem Untergange schuld, und daß dieser Untergang gerechtes Schicksal sei."

Hier haben wir den direkten Gegensatz zu Schillers Auffassung, nach der das Schicksal, wie bereits besprochen, nicht genug zum Untergange seines Helden thun kann. Gerade durch die Einfügung des undeutschen Schicksals aber ist im Charakter von Schillers Wallenstein das Schwanken hervorgerufen worden!

Und wie einfach ist trotz der feinsten psychologischen Entwicklung die ganze Handlung von Ludwig angelegt! Hören wir in Kürze: Der Herzog Max von Bayern hat dem Kaiser unbezahlbare Dienste geleistet, wird ihm aber gar zu einflußreich bei den Fürsten und dadurch unbequem. So sieht sich der Kaiser nach einem Gegengewicht gegen Max um. Das ist nun der günstige Moment für einen Wallenstein, der sein Heer wie aus dem Boden stampft und mit seinem dämonischen Geist den Kaiser ganz umgarnt. In dieser Zeit ist an dem Friedländer alles voll frischen Lebens; zwar träumt er viel von Ehre, aber noch ist er allezeit guter Laune — ein kluger und ein kühner Kopf, dem die Welt des Glückes offen steht. Er ist der Mann, der nur sich selber dienen will dadurch, daß er dem Kaiser dient. Aber gerade seine Dienste für den Kaiser machen ihn bei den Fürsten verdächtig: sie wollen weder ihn, noch den Kaiser zu mächtig werden lassen und drängen deshalb auf Wallensteins Absetzung.

Und wirklich — der Kaiser läßt ihn fallen! Von nun an ist Wallensteins Natur völlig verändert. Der Stolze und nun Gedemütigte denkt keinen Augenblick daran, daß er durch sein eigenes Wesen seinen Fall verschuldet haben könnte; er denkt nur an den Undank seines Kaisers, den er groß und mächtig gemacht. Und nun wächst der Keim von Selbstsucht, den er von je in sich trug, allmählich zu dem Giftbaum empor, der ihn schließlich selbst ins Verderben reißt.

Aber der Gedemütigte weiß, einst wird der Tag erscheinen,

wo ihn sein Kaiser, von der Not getrieben, wieder rufen wird und muß. Und mit diesem Tage seiner Wiedereinsetzung — das ist sein einziger Gedanke — soll zugleich das Werk seiner Rache beginnen, der Rache gegen den Kaiser, der ihn undankbar einst fallen ließ, der Rache aber auch gegen die Fürsten, die neiderfüllt seinen Adlerflug nicht ertragen konnten. Wieder emporgehoben, wird nun Wallenstein ganz ein Vulkan, innen voll Eruptionen, außen voll Trug. Er verachtet alles außer sich, wird ganz sein eigener Gott; selbst die Macht der Sterne unterwirft sich sein kühnes, finsteres Umgreifen in immer willkürlicherer Auslegung. Er zwingt den Kaiser, ihn zum Kaiser neben sich zu machen; er traut dem Kaiser nicht und weiß, der Kaiser kann auch ihm nicht trauen. Immer mehr isoliert er sich, immer verletzender wird sein Stolz, immer schneidender seine Menschenverachtung gegen seine Umgebung. Eine finstere, rachedürstende Gestalt! Stets frivoler werden seine Pläne, immer dämonischer wird seine Zuversicht auf sein Glück, immer gereizter aber auch gegen ihn wird der Kaiser. Der verschwört sich schließlich mit Wallensteins eigenen Feldherren gegen ihn. Und wie der Tod vor ihm steht, glaubt der Stolzvermessene noch nicht an seinen Untergang. Endlich überwältigt, bietet er als Held die Brust. „Nicht Ihr habt mich gestürzt, ich selbst!" Das ist sein letztes Wort, und so ist er noch im letzten Augenblick Verachtung aller und nur Selbstverherrlichung. Denn immer ist er der „Wallenstein", der „Friedland". „Lose wechseln, der Mensch bleibt und verliert das Glück, doch nicht sich selbst!" „Stirb denn so!"

So muß der Charakter poetisch und schauspielerisch vom Anfang bis zum Ende wachsen, ohne daß ihm etwas angeklebt würde, was nicht in der Zeit und in dem Typus läge.

Ich habe absichtlich mich fast ausschließlich auf den Charakter des Haupthelden Wallenstein beschränkt, ich habe die eigentliche Fabel des Stückes, wie auch die Gegenspieler, den Kaiser, Max von Bayern, Gustav Adolf u. s. w. so gut wie nicht berührt, um alles Licht, vielmals mit Ludwigs eigenen Worten, auf die Hauptgestalt zu konzentrieren. Immer aber schwebten mir dabei die großen Shakespeare-Gestalten vor, am meisten gemahnte mich

Ludwigs Plan, selbstverständlich ohne einen Gedanken an Nachahmung, an den großen „Sichselbstverderber" Coriolan.

Beachten wir noch dazu den Ruf, den Otto Ludwig in seinem Plane anfeuernd an sich selbst ergehen ließ, daß nur der große Inhalt der Geschichte, ein Ideal davon, repräsentiert werden solle, daß immer im ganzen und vollen gearbeitet werden müsse, wie „die Peterskirche in Rom", immer in großen Zügen, mit größter Einfachheit des Vorganges: so können wir nur mit Wehmut daran denken, daß ein widriges Geschick den Dichter der „Makkabäer" nicht auch diesen Plan, großartig und ursprünglich wie nicht leicht ein anderer, zur Ausführung bringen ließ.

Dann erst, wenn neben dem Werke Schillers auch Ludwigs Drama vollendet vor uns stünde, wäre der Kritik ein abschließendes Urteil über beide erlaubt.

Gewiß, zwischen einem Plane und seiner vollendeten Verkörperung, den Gestalten, die uns von der Bühne herab ihr innerstes Seelenleben enthüllen, liegt eine solche Unsumme von Aufwendung dichterischer Kräfte, von gewaltiger Geistesanstrengung und auch von glücklichem Geschick für den Dramatiker, daß der Laie über ein etwaiges Gelingen bescheiden sich seines Urteils begeben muß. Gleichwohl hege ich im Innern die Überzeugung, Ludwigs Werk wäre, nach diesem Plane ausgeführt, ein gewaltiges dramatisches Gebilde geworden. Und hätte es erfüllt, was der große Plan verspricht, dann hätte ich persönlich — offen sei dies zugestanden — ihm den Vorzug eingeräumt vor Schillers schwankender Wallenstein-Gestalt, der trotz aller hohen Vorzüge doch niemals mein Herz ganz gehören konnte.

V.

Maria Stuart.

Nun aber heißt es, mit Festigkeit seinen Standpunkt vertreten und als ehrlicher Vermittler zwischen den beiden Dichtern fungieren; vor allem aber gilt es, Eines zu üben: Gerechtigkeit! Denn wenn ich im Verlaufe der bisherigen Untersuchung oft genug Gelegenheit fand, Otto Ludwig aus voller Ueberzeugung beizustimmen — in Sachen des Maria Stuart-Dramas wird mir dies zur Unmöglichkeit. Hier ist, wie mir scheint, der Kritiker der hohen dramatischen Kunst Schillers nicht gerecht geworden.

Schwerer kann die unglückliche Schottenkönigin auch zu ihren Lebzeiten niemals angeklagt worden sein, als es der dichterischen von Otto Ludwig widerfuhr. Was weiß er nicht alles an ihr auszusetzen!

Nicht als ob er nur zu tadeln wüßte! Dem Zauber der wunderbar symmetrischen, meisterhaften Komposition, die unsere Sinne wie ein herrliches Bauwerk aus alten Zeiten gefangen hält, kann auch er sich nicht verschließen. Ihr gilt auch sein unumwundenes Lob. Zu Tadel meint er, bleibe immer noch Grund genug.

Und ohne Zweifel ist dieser Tadel in manchen Dingen auch berechtigt, nicht zum wenigsten in dem Falle, den ich zunächst ins Auge fassen will: in Schillers Charakterisierung der Elisabeth. Diese Gestalt ist nach Ludwigs Urteil völlig aufgeopfert, sie ist geradezu zu einem Scheusal geworden, ohne uns

auch nur im mindesten für ihre Abscheulichkeit durch eine gewisse Größe zu entschädigen.

Man wird hierin dem Kritiker nicht leicht unrecht geben können; auch andere Kunstrichter haben sich unabhängig von ihm zur selben Ansicht bekannt. Lassen wir doch einmal das Thun der Britenkönigin in raschem Zuge an uns vorübergehen! „Elisabeth möchte ihre Gegnerin Maria um jeden Preis aus dem Wege geräumt haben, aber sie möchte durchaus nicht als diejenige erscheinen, die auch nur eine Hand dazu gerührt. Sie entblödet sich nicht, zum Meuchelmord zu greifen, und in Mortimer, den sie eben erst kennen lernte, den Meuchelmörder zu werben; das thut sie in einer Weise, die nach höchst unköniglicher Koketterie mit dem jungen Manne aussieht, von diesem auch verächtlich so aufgefaßt wird. Und auf Meuchelmord sinnt sie, unmittelbar nachdem sie den Brief der Maria gelesen und vor den Augen ihrer Großen Thränen darüber vergossen hat. Nachdem Mortimers Anschlag mißlungen, und über Marias Beteiligung an dieser Verschwörung kein Zweifel mehr bestehen kann, wagt Elisabeth selbst da noch nicht, rund und ehrlich wie Burleigh die Vollziehung des Urteils als eine leidige politische Notwendigkeit anzuerkennen; auch jetzt zögert sie noch und redet etwas von dem höheren Richter, dem sie die Sache vortragen wolle, trägt sie diesem aber dann keineswegs vor, sondern lediglich ihrem eigenen schwächlichen und haßerfüllten Herzen. — Endlich, in einer neuen Aufwallung von Haß und Rachsucht, nicht im strengen Gefühle einer herben Regentenpflicht, unterzeichnet sie das Urteil. Dann aber noch das Allerschlimmste: die wahrhaft nichtswürdige Art, mit der sie das Urteil in die Hände des armen braven Davison legt, ihn mit lauter Ja und Nein ratlos macht und ihn stehen läßt — ihre Ungeduld, bis sie die Nachricht von der Vollziehung des Urteils hat, ihr stilles Aufjubeln über die Gewißheit, und doch wieder die Heuchelei gegen Shrewsbury, als ob sie den ganzen Prozeß wieder aufnehmen lassen wollte — dann, nachdem die offizielle Mitteilung von der Hinrichtung endlich da ist, die freche Stirn, mit der sie Burleigh verbannt und Davison peinlich will anklagen lassen — und zum Schluß ihr klägliches Verstummen

vor den vernichtenden Worten des ehrlichen Shrewsbury: Das alles ist nicht nur Heuchelei überhaupt, sondern so kleine und kleinliche Heuchelei, so feig und niedrig, daß daran nichts zu rechtfertigen ist. — Und das tiefere Motiv in ihrer Seele? Weiberneid und Weibereitelkeit, weiter nichts! Psychologisch wohl wahr, aber sehr häßlich! Und ganz brutal ist es, wie die Heuchlerin ein einziges Mal die Maske fallen läßt — in jener Unterredung mit Maria — wie sie da auf der sich demütigenden Gegnerin herumtritt, wie sie nichts für sie hat, als den giftigsten, galligsten, hässigsten Hohn, den ein zorniges Weib über eine gedemütigte Nebenbuhlerin ausgießen kann. Und als diese aufspringt und sich wehrt, läuft sie davon — sie kann sie ja vernichten."

„Dies Weib ist ästhetisch kaum zu ertragen, ist ohne Maß ins Schwarze gemalt," sagt Karl Weitbrecht, dem ich diese Charakteristik Elisabeths entnommen. Ganz gut! Er sagt mit anderen Worten, nur ausführlicher, dasselbe über die Elisabeth wie Otto Ludwig. Nur vermag ich Weitbrecht auf seinem ferneren Wege, wo er Schiller zu rechtfertigen sucht, leider nicht zu folgen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich einmal kurz und ohne jegliche Anmaßung bemerken: solche Rechtfertigungsversuche zu gunsten großer Männer sollte man eigentlich unterlassen. Haben sie einmal etwas geschaffen, was sie recht absichtlich gerade in diese Erscheinung treten lassen wollten, so können wir ihnen doch nachträglich ihre Absicht nicht hinwegdisputieren, und sollten uns ihre Gebilde auch noch so wenig gefallen. In unserem Falle wollte Schiller gewiß seine Elisabeth recht mit Willen in einem ungünstigen Lichte erscheinen lassen. Gut, dann können wir sagen: diese Erscheinung, diese Gestalt gefällt uns nicht; aber wir können in die Absicht des Dichters, indem wir ihn entschuldigen wollen, nicht allerlei hineindeuteln, woran er selbst vielleicht am wenigsten gedacht. Da halte ich's doch lieber einfach mit Otto Ludwig. Der sagt nicht wörtlich, aber dem Sinne nach: Der Dichter ist hier bei der Zeichnung des Charakters zu weit gegangen, er hat die schlimmen Eigenschaften der Elisabeth übertrieben. Da ist nichts zu drehen und zu deuteln, sondern schlechtweg anzuerkennen: Dieser Charakter grenzt in der Kunst ans Unerträgliche.

Hierin also befindet sich Ludwig in vollem Rechte. Nicht behaupten freilich läßt sich das nach meinem Dafürhalten von seinen weiteren Angriffen.

Man habe den Eindruck, die Staatsschriften pro und contra sämtlich durchgelesen, die wesentlichen Punkte behalten, das Unwesentliche wieder vergessen zu haben; man habe ferner den Eindruck, ein geist- und inhaltsreichstes Plaidoyer angehört zu haben, aber durchaus nicht den Eindruck, Menschen in natürlich-unbelauschtem Thun und Lassen wahrgenommen und mit ihnen gelebt zu haben: so lautet Ludwigs wuchtigster Schlag gegen das Drama. Sein wuchtigster — und auch ein ungerechter!

Wir wollen sehen! Setzen wir den Fall, wir hören hier den Staatsanwalt (Burleigh), dort den Verteidiger! Aber der Verteidiger ist nicht ein beliebiger Mann, der dem Rechtsstreite innerlich fernsteht und ihm etwa nur als sophistischer Redner seine Geisteskraft und sein Wissen leiht — nein, der Verteidiger ist die Angeklagte selbst, ist eben Maria Stuart, die in höchster Lebensgefahr schwebt und nur durch die Macht der Rede ihr einziges Ziel erreichen kann. Dieses Ziel aber ist die Freiheit — die Erlösung von langer, schwer drückender Kerkerhaft. Die Kraft oder Unkraft ihrer Worte wird ihr ein heißersehntes neues Leben oder den Tod in seiner grauenhaftesten Gestalt, auf dem Schaffote, bringen. Wird sie da nicht schon aus bloßem Selbsterhaltungstriebe ihr ganzes Können, Wissen und Empfinden daran setzen, ihren Gegner zu widerlegen? Wird sie nicht in jede Silbe ihr Herz zu pressen suchen, um den Richter von ihrer Unschuld zu überzeugen, ihn gerecht und mild für sich zu stimmen?

Und in der That, alle Töne läßt Schiller seine Maria anschlagen, vom weichsten Hauch rührender Bitte, vom erschütternden Klang tiefen Seelenschmerzes, von wehmütiger Trauer um ein verlorenes Leben bis zum stolzesten Pochen auf ihre königliche Macht und Herkunft, worin sie der verhaßten Gegnerin auch nicht um Fingersbreite zu weichen willens ist. Streng stellt sie gleich zu Anfang des Dramas ihre Forderung. Ihrer Feindin selbst, der „königlichen Schwester", die sie mit Augen nie gesehen, verlangt sie gegenübergestellt zu werden. Ist es nicht Versöhnung, Freiheit und ein neues Leben, das sie hiervon erhofft, so will

sie doch die rachgierige Freude genießen, der Verhaßten wenigstens einmal im Leben die Wahrheit ins Gesicht zu schleudern. Gewährt Elisabeth nicht Gnade, gut — dann soll sie wenigstens als Heuchlerin vor aller Welt gebrandmarkt werden. Und was Maria hier noch nicht erreicht, das wird ihr auf dem Höhepunkt des Dramas als einziger Sonnenstrahl ihres langen Kerkerelends doch zu teil. Dort, in der vierten Szene des dritten Aktes, zeigt sie mit der bezwingenden Wucht flammender, innerster Erregung, daß sie „liegend zu den Füßen ihrer Gegnerin" nicht an ihrem Platze sei. Siegreich tritt sie in jener Szene Elisabeth in den Staub! Siegreich, wenigstens im moralischen Sinn!

Und solche Worte sollten ihr nicht aus innerster Seele, nicht aus dem lebendigsten Triebe zur Rache und Freiheit entsprungen sein? Da sollte nicht alles volles Leben sprudeln? —

Und weiter! Soll ihr das zeitliche Leben nicht gewährleistet werden, so fordert sie zum mindesten die Anwartschaft aufs ewige. Als treue Tochter ihrer Kirche verlangt sie einen Priester dieser ihrer Kirche. Auch der Wunsch muß ihr von Herzen kommen, oder sollte Schiller all das nur so gesagt haben, um eine Szene mit schönen Reden auszufüllen? Der Ansicht kann Otto Ludwig nicht sein. Solche Forderungen in solcher Lebenslage haben für mich eine bindende Kraft und durchaus nicht die Bedeutung oder den nur rhetorischen Wert einer geistreichen Advokatenrede.

Oder Mariens Hoffnung, durch Leicester, durch Mortimer vielleicht doch noch die Freiheit zu erlangen — sollte auch diese Hoffnung etwa nur zur Unterhaltung der Zuschauer angedeutet sein? Ein Wagnis, auf das sie ihre ganze Zukunft setzt! Das wäre nicht volles, frisches Leben? Und da sollen wir nicht mithoffen und mitzagen? Mir bleibt ein Mensch, der sich mit solchen Gedanken trägt, keineswegs fremd; sein Bestreben findet in meiner Seele Teilnahme — ich hoffe oder fürchte mit ihm und für ihn. Also werde ich auch in dem Kunstwerk mit ihm leben.

Damit ist nach meiner Ansicht zugleich ein weiterer Einwurf Otto Ludwigs berührt, in dem er sagt: „Den Leuten ist es mehr darum zu thun, ihre Rednerkunst zu zeigen und ihre persönliche Würde zur Darstellung zu bringen, als dem Dichter, uns

Menschen zu zeigen. Da ist überall Draperie und Attitude, aber nirgends eine Spur von unbelauschter Natur. Das historisch-politische Raisonnement, welches das Verhältnis von allen Seiten beleuchtet, ist zwar verschiedenen Personen in den Mund gelegt, aber eben nur in den Mund gelegt, es geht nicht unmittelbar aus ihnen hervor."

Nun sei es mir zur Widerlegung dieser Angriffe gestattet, die Hauptpersonen des Dramas, als welche doch zunächst die beiden Königinnen zu gelten haben, für einen Augenblick außer Acht zu lassen und nur das Thun und Reden einiger anderer Charaktere ins Auge zu fassen! Dabei soll unsere Frage lauten: steht inneres Wesen, Streben und Reden bei diesen Personen miteinander in Einklang, oder mit anderen Worten: geht ihr Handeln aus ihrem Charakter hervor? Denn ist dies der Fall, dann kann unter keinen Umständen die Rede davon sein, ihr Thun sei gewissermaßen nur ein äußerliches, es sei ihnen nur um den Schein zu thun, sie möchten gerne nur sich und ihre Rednerkunst zur Schau tragen.

Da trete denn zunächst der unerbittliche Hüter der Maria, Amias Paulet, auf, der durch seinen Redekampf mit der Kennedy das ganze Drama eröffnet! Wie steht es mit dem historischen Paulet, mit seiner Aufgabe und deren Lösung?

„Die Reden Paulets," sagt hierüber Eugen Sierke nach den Maria Stuart-Studien des Heidelberger Professors Gaedecke, „stimmen bei Schiller vortrefflich zu dem Bilde, welches die Geschichte von diesem Manne entwirft. Er ist von dem Dichter mit musterhafter Treue gezeichnet. Paulet, ein strenger Puritaner, haßte die Maria wegen ihres Bekenntnisses sowohl, wie wegen ihrer beständigen Umtriebe gegen den Staat, und wünschte ihr aufrichtig Verderben. Er war ein finsterer, unerbittlicher, aber jedenfalls auch rechtlich gesinnter Mann, der seine Pflicht aufs gewissenhafteste nahm und vor allen Dingen jeder Ungesetzlichkeit gegen die Gefangene widerstrebte. Er war kein unbedeutender Mann, sondern hatte mehrmals in Paris Gesandtschaftsposten bekleidet. Aus seinen Briefen geht ein gewisser Zorn hervor über seine Aufgabe, die Maria zu hüten, zugleich aber auch sein Bestreben, so gewissenhaft als möglich zu verfahren.

In religiösen Dingen zeigte er, sobald seine puritanischen Gefühle verletzt wurden, einen gewissen Fanatismus. Am liebsten hätte er Maria alles fortgenommen, was mit ihrem Glauben in irgend welchem Zusammenhange stand."

So weit der historische Paulet! Und nun wird jeder aufmerksame Leser des Dramas zugeben müssen, daß seine dramatische Gestalt Zug für Zug mit diesem historischen Urbild übereinstimmt. Das geht zunächst hervor aus seinen Wechselreden mit der Kennedy, mit Maria Stuart selbst, dann am Schlusse des ersten Aktes mit Burleigh. Aus diesen Reden erhalten wir nicht nur genaue Kenntnis von dem historischen Sachverhalt, sondern zugleich in Amias Paulet das treue Bild eines strengen Charakters, dem es mit seiner Aufgabe unerbittlicher Ernst ist. Der Mann sagt kein Wort zu viel, aber auch keines, das nicht aus den Umständen hervorginge. Wenn nun ein dramatischer Charakter mit seinem historischen Vorbild eine so auffallende Aehnlichkeit, ja man darf sagen, eine solche Gleichheit zeigt, und zwar in allem seinen Reden und Thun, so kann doch nachher kein Kritiker behaupten, der Dichter lasse ihn in seinem Kunstwerke nur zum Scheine das reden und thun, was der nämliche Mann nach den Dokumenten des Historikers in der Geschichte thatsächlich geredet und gethan hat.

Genau so verhält es sich, um noch ein zweites historisches Beispiel anzuführen, mit Burleigh. Dieser Lord Großschatzmeister begegnet uns in der Geschichte Maria Stuarts als die unablässig treibende Kraft, die mit allen Mitteln das von der Schottenkönigin dem Staate drohende Unheil durch deren eigenen Untergang abzuwenden trachtet. Burleigh vor allem war es, ich meine den historischen, der Elisabeth zu ihrer feindlichen Stellungnahme gegen Maria veranlaßte. Denn „Elisabeth hatte", wie Sierke nach Gaedecke bemerkt, „ihre wohlwollenden Gefühle gegen ihre unglückliche Verwandte auch nach deren Flucht aus der Heimat noch beibehalten. Es steht jetzt vollkommen fest, daß sie die besiegte Königin von Schottland anfangs freundlich aufnehmen wollte, falls sie ihren Ratschlägen zu folgen sich entschließe. Erst durch Burleighs Gründe bewogen, hat sie später eine andere Haltung angenommen. Dieser schlaue, in allen Ränken geübte

Premierminiſter Eliſabeths ſetzte es im Miniſterrate durch, daß ſeine Königin ihre Abſicht aufgab, indem er darlegte, Maria Stuart bilde eine Gefahr für England, ſolange ſie ſich in Freiheit befände. Alſo ſei ſie in ſtrengem Gewahrſam zu halten oder am beſten gleich ganz und gar aus dem Wege zu räumen. Nun iſt es bemerkenswert, mit welcher Genauigkeit und Treue Schiller in der ganzen Szene zwiſchen Maria und Burleigh die hiſtoriſch beglaubigten Einwände und Widerlegungen verwendete, die in dem wirklichen Prozeſſe vor Gericht von beiden Seiten vorgebracht worden waren."

Und nun Schlußergebnis der ganzen Burleigh-Beſprechung! Vertritt eine dichteriſche Geſtalt mit ſolcher Energie, Friſche und Meiſterſchaft der Redekunſt die gleichen Beſtrebungen, die ſie auch als hiſtoriſche Perſon geradezu als ihre Lebensaufgabe betrachtete, ſo läßt ſich doch von dieſer dramatiſchen Geſtalt nicht behaupten, ihre Reden ſeien ihr vom Dichter nur ſo in den Mund gelegt. Nein, hier thut Otto Ludwig Schiller unrecht: dieſer Burleigh iſt ein dramatiſcher Charakter, deſſen Handeln und Reden mit der Urſprünglichkeit einer Bergquelle aus eben jener Charakteranlage hervorgeht, die ihm der Dichter, den hiſtoriſchen Thatſachen getreu, mit vollendeter Meiſterſchaft verlieh.

Neben den hiſtoriſchen Geſtalten Paulets und Burleighs ſei ſchließlich nur mit kurzen Worten auf die von Schiller völlig erdichtete Perſon Mortimers hingewieſen! Zu dieſer Geſtalt hat nach Sierkes Anſicht der hiſtoriſche Babington der dichteriſchen Phantaſie manche Züge geliefert. „Ranke ſchildert den Babington als einen ritterlichen, aber etwas phantaſtiſchen Enthuſiaſten für Maria, der einen romantiſchen Reiz in dem Gedanken fand, Maria, ſeine katholiſche Königin, im Triumphe aus dem Gefängnis auf den Thron zurückzuführen. Auch er hatte wie der dichteriſche Mortimer eine heftige Neigung zu Maria gefaßt und findet durch ſeinen fanatiſchen Eifer, die Geliebte zu retten, ſeinen Untergang."

Das alſo war die reale Grundlage zu Mortimers Geſtalt, und nun mag man ja zugeben, ſeine Reden ſeien fanatiſch, aber indem wir ſie leſen und uns ſagen, das iſt fanatiſch, werden wir doch von ihnen mit hingeriſſen. Mir wenigſtens iſt es bei jeder

neuen Lektüre der Maria Stuart so ergangen, und wenn ich mir die vortreffliche Darstellung und Verkörperung dieser Dichtergestalt durch Lützenkirchen am kgl. Hoftheater zu München in die Erinnerung zurückrufe, so muß ich ganz im Gegensatze zu Otto Ludwig sagen, es sprüht und wirbelt in diesem Mortimer ein so frisch pulsierendes, ja unheimlich mit fortreißendes Leben, daß wir ihm selbst gegen unseren Willen folgen müssen. Ich weiß, Otto Ludwig behauptet, es spreche nur der Dichter selbst aus ihm, aber — Hand aufs Herz, wir denken nicht im entferntesten an Schiller, wenn wir seinen Mortimer durch einen so trefflichen Künstler wie den genannten Lützenkirchen vor uns sehen. —

Es versteht sich von selbst, daß zugleich mit der Frage, ob die Reden der genannten Personen ihrer Charakteranlage wirklich entsprechen, auch die Charaktere selbst besprochen werden mußten. Damit erachte ich eine weitere Anklage Otto Ludwigs, aus den bewegten Figuren hebe sich kein bedeutender Charakter hervor, bereits für erledigt. Ich wüßte nicht, wie uns ein kalt rechnender Staatsmann packender als Burleigh, ein Fanatiker schwärmerischer als Mortimer, ein Puritaner intoleranter als Paulet von einem Dramatiker geschaffen werden könnte.

Ein bedeutender Charakter! Was heißt denn überhaupt „ein bedeutender Charakter"? Ich dächte, das wäre eine Gestalt, die für sich ausschließlich etwas bedeuten will, kein Dutzendmensch also, sondern eine Gestalt, durch ganz bestimmte Merkmale ausgezeichnet und von anderen scharf unterschieden. Wer mich im gewöhnlichen Leben nur vom Wetter zu unterhalten weiß, den werde ich schwerlich dieses Namens würdigen. Wer aber wie ein Bismarck seinem Volke zu Einheit und Herrlichkeit verhilft, der wird durch eben die Eigenschaften, welche hierzu erforderlich sind, für alle Zeiten ein „bedeutender Charakter" bleiben. Denn der will etwas für sich bedeuten und hat etwas gethan, was nicht ein jeder kann: er hat vollbracht, was Tausende nur wünschten.

In diesem Sinne ist mir dann freilich eine Dame Kennedy ein unbedeutender Charakter, denn ihren Posten hätten ebenso gut wie sie ungezählte andere dienende Frauen auszufüllen vermocht. Nicht so bei Mortimer und Burleigh! Die werden eben

infolge ihres Charakters nicht so leicht unserer Erinnerung wieder entschwinden. Gerade darin aber dürfte ein Beweis für die „Bedeutendheit" einer dichterischen Gestalt liegen, daß sie uns unvergeßlich bleibt. Tausend andere Roman- und Novellenfiguren können in unserem Gedächtnis nach kurzer Zeit bis zur Unkenntlichkeit verblassen; wer sich aber jemals an einem „Grünen Heinrich" von Gottfried Keller, einem „Jürg Jenatsch" von Konrad Ferdinand Meyer oder dem Schieferdecker „Apollonius Nettenmair" von Otto Ludwig innerlich erfreute, wird diese Gestalten nicht so leicht wieder vergessen. Doch wohl nur deshalb, weil sie bedeutende Charaktere sind. Und was von ihnen, gilt in gleicher Weise auch von Burleigh und von Mortimer!

Einen weit nachhaltigeren Eindruck noch wird der Charakter der Hauptrolle selbst auf uns machen trotz Ludwigs absonderlichen Vorwurfs, Marias Charakter sei das Schwächste im ganzen Stück, sie stehe sozusagen ganz außerhalb des eigentlichen Kampfes, sei nicht sowohl ein Subjekt als ein Objekt, nicht sowohl Kämpferin, als Gegenstand des Kampfes.

Hierbei kommt es meines Erachtens lediglich darauf an, wie man den Charakter der Schillerschen Maria auffaßt. Erblickt man in ihr nur eine stille Dulderin, die nach langer Kerkerhaft endlich ihre in der Jugend begangenen Sünden auf dem Schaffote büßt, so mag sie uns freilich wenig Interesse einflößen und gewissermaßen nur als Gegenstand eines langen, in vielen Teilen höchst ungerechten Prozesses erscheinen. So aufgefaßt, wäre sie allerdings als tragische Heldin rein unmöglich gewesen, wir hätten in dem ganzen Drama nichts Anderes als die Darstellung eines Justizmordes, und am allerwenigsten wäre es dann Schiller eingefallen, einen solchen Stoff dramatisch zu bearbeiten.

Aber das hieße doch in der That, das dramatische Erfindungs- und Gestaltungsvermögen Schillers ein wenig gar zu gering einschätzen. Es wäre das Zugeständnis, Schiller habe sich in seinem Stoffe völlig vergriffen. Ein Mord, den ein unschuldig Verurteilter über sich ergehen lassen muß, ist gewiß noch lange keine Tragödie. Allein Schillers Maria ist eben auch nichts weniger als eine stille Dulderin; von Ergebung und „sich in das Schicksal fügen" ist bei ihr nicht die Rede. Wer einem Burleigh mit solcher

Gewandtheit, sich zu verteidigen, mit so scharf treffenden Worten gegenübertritt; wer einer Elisabeth so unverblümte Wahrheiten und Anschuldigungen ins Gesicht schleudert, der scheint doch wirklich nicht geneigt, in aller Lieb' und Güte auf sein gutes Recht zu verzichten.

Also eine Dulderin ist Maria nicht. Was ist sie denn? Sie ist die heißblütigste Kämpferin, die jemals als dramatische Gestalt auf die deutsche Bühne kam! Leben will sie, ihre Freiheit will sie um jeden Preis erringen, um dann von neuem herrschen und die Schönheit des Daseins genießen zu können.

Wer sie so auffaßt, kann aber auch nicht wie Otto Ludwig auf den Gedanken kommen, es geschehe in dem ganzen Stücke nichts, was die Katastrophe verursache, denn das Todesurteil sei bereits vor dem Stücke gefällt, und wenn Elisabeth mit der Vollstreckung zögere, so sei das nichts als eitel Heuchelei. Freilich spielt das ganze Stück zwischen der Fällung und Vollziehung des Todesurteils. Aber gleichwohl glaube ich gegen Ludwigs Ansicht, daß sich Maria eben erst im Drama — in der Zankszene des dritten Aktes — durch die Beleidigung der Elisabeth ihren Tod herbeiführt.

Und sie führt ihn herbei durch nichts anderes, als durch ihren unglückseligen Charakter!

Maria Stuart sollte sich fügen und kann es nicht. Sie sollte nachgeben, ja sie nimmt sich das in ruhigen Momenten recht ernstlich vor — aber sie vermag es nicht. Einer so gleißnerischen Heuchlerin gegenüber wie Elisabeth verliert sie völlig ihre Selbstbeherrschung, und eben in diesem Charakterzug erblicke ich ihr tragisches Leiden und ihre Schuld. Ich weiß nicht, warum Otto Ludwig den Inhalt eines Gespräches, das er einst mit Lewinsky führte, nicht auch unserem Schillerschen Drama zu gute kommen lassen will. Er spricht dort von der Schuld des Helden, welcher durch seine Leidenschaft eben zur Schuld geführt werden müsse und dadurch unser Interesse, sowie durch die Rührung unser Mitleid erwecke. Und nun ist hochwichtig folgender Satz: „Auch kann dem Helden eine That auferlegt werden, deren Erfüllung ihm durch einen Zwiespalt in sich unmöglich gemacht wird, wie beim Hamlet." Nun frage ich: warum

nicht auch wie bei Maria Stuart? Sie soll doch ihrer ganzen Situation nach, ich wiederhole dies, auf ihre Rechte verzichten, sie soll sich fügen und kann dies ihrem innersten Wesen nach um keinen Preis. Warum Otto Ludwig das in seinen Shakespeare-Studien so fein herausgearbeitete dramatische Gesetz vom „Widerspruch zwischen Aufgabe und Vermögen des Helden" nicht auf Maria Stuart anwendet, ist mir unklar. „Die Situation zwingt," sagt er da, „dem dramatischen Helden eine Aufgabe auf, die seinem innersten Wesenskern entgegengesetzt ist, und er geht unter, weil er sie nicht lösen kann. So will zum Beispiel Coriolan Konsul werden; er unternimmt eine Aufgabe, die nur durch Volksschmeichelei gelöst werden kann; das aber läßt sein Stolz nicht zu, und so muß die Aufgabe mißlingen. Im König Lear ebenso; sein Leiden geht aus dem Widerspruch seines Naturells mit der Lage, in die er sich selbst gebracht hat, hervor. Goneril sagt das ausdrücklich: der Alte will noch immer den König spielen, nachdem er uns die Krone gegeben; lassen wir es zu, so wird seine Schenkung uns zum Hohne."

Solche Beispiele ließen sich aus der dramatischen Litteratur noch viele anführen: Otto Ludwig selbst hat seinen im vorigen Abschnitt besprochenen Wallenstein in diesem Sinne aufgebaut; Wallenstein kann sich nicht bescheiden, nicht ducken, sich nicht schmiegen, wo die Verhältnisse dies unbedingt von ihm fordern. Ebenso fasse ich die Maria Stuart auf: sie kann sich nicht zur Selbstbeherrschung zwingen. So geht sie durch ihre eigene Schuld unter, und ich erachte damit Ludwigs Einwand, es geschehe in dem Stücke nichts, was die Katastrophe verursache, durch sein eigenes Gesetz für widerlegt.

Wenn endlich der Kritiker behauptet: die Situation thut in dem Drama alles, die Personen handeln nur, wie es der Situation dient, von Charakteristik ist also wenig die Rede, so läßt sich wohl auch darüber sprechen. Hierbei kann ich auf den schon angedeuteten Unterschied zwischen Charakter- und Fabeldrama verweisen. In der Maria Stuart handelte Schiller nach den Grundsätzen, die er seinem Freunde Körner über das letztere klarlegte. Zwar gestaltet er seine Personen scharf genug, daß sich ihr geistiges Bild uns einprägen kann, aber die Hauptsache

bleibt ihm doch die Ausbeutung der dramatischen Situation. Die Handlung tritt in den Vordergrund, und nur aus der Art, wie die Personen die gegebenen Verhältnisse zu ihrem Vorteil ausnützen, erkennen wir ihren Charakter. So sagen sie freilich nichts, als was ihnen ihre augenblickliche Lage in den Mund legt, aber ich habe noch nicht finden können, daß uns dadurch ihr Wesen dunkel bliebe.

Wo soll da ein künstlerischer Fehler liegen? Lassen wir einmal die ganze Technik des Dramas beiseite und werfen wir einen Blick in das wirkliche Leben! Handeln wir denn da anders? Wie in der Kunst, werde ich auch im Leben, wenn ich in Gefangenschaft geraten bin, wenn ich schwer, aber unschuldig angeklagt bin, doch zunächst alles in Bewegung setzen, um meine Unschuld darzuthun. Darauf wird sich, eben infolge meiner gegenwärtigen Situation, all mein Sinnen und Denken konzentrieren; jedes andere Interesse werde ich, solange ich mein Ziel, den Nachweis meiner Unschuld und dadurch die Freiheit, nicht erreicht habe, einfach in mir ertöten. Aus der Art aber, wie ich mich zu verteidigen weiß, wird doch zugleich mein Gegner den Grad meiner geistigen Kraft, die geraden oder krummen Wege, die ich zu wandeln trachte, die Offenheit oder Versteckheit meiner Gesinnung, kurz — meinen Charakter erkennen.

Und was im Leben jeder Mensch als durchaus vernünftig, ja als notwendig anerkennen wird, das kann doch in der Kunst dem Dichter nicht verschlossen und verboten sein. Hat da Ludwig dem Dramatiker nicht einen Vorwurf daraus gemacht, daß er im Kunstwerk seine Personen so handeln läßt, wie sie in der Wirklichkeit ganz naturnotwendig hätten handeln müssen?

Nicht minder unangezeigt erscheint mir Ludwigs Angriff gegen Schillers Sprache; sie ist ihm monoton! Gerade was neben dem hohen Geistesinhalte seiner Werke Schiller zum echten Volksdichter stempelte — seine hinreißende, erfrischende, klangreiche Sprache, diese Laute von vollendeter Schönheit, ist hier so schroff verurteilt. Da muß man billig bezweifeln, ob Ludwig jemals den Zauber der lautgesprochenen Verse Schillers auf sich wirken ließ. Das ist Musik, die in die Seele des deutschen Volkes gedrungen ist! Ich muß es mir leider versagen, hier über den

Wert der lauten Redeübung weiter zu sprechen. Daß aber die ganze Anmut und Innigkeit unserer Muttersprache sich nur dem offenbare, der ihre seelenvollen Töne im lautgesprochenen Worte übt, wird kein Verständiger bestreiten wollen.

Indes, genug der Vorwürfe und ihrer Bekämpfung! Zu meiner großen Freude kann ich zum Schlusse doch auch über die Maria Stuart Urteile von Ludwig Otto anführen, die seinem Gerechtigkeitssinne Ehre machen wie seinem Verständnis für Schiller. Diese Urteile hat er abgegeben in seiner geistreichen Abhandlung über ein Schauspiel von Marie von Ebner-Eschenbach, die nach einigen Jugendversuchen das dramatische Gebiet inzwischen völlig verließ, aber durch ihre Dorf- und Schloßgeschichten sich im Reiche der Novelle einen wohlbegründeten Namen als feinsinnige Poetin zu schaffen wußte. In ihrer „Maria von Schottland", so heißt ihr dramatischer Versuch, war die jugendliche Dichterin bestrebt, gewissermaßen einen „ersten Teil", „ein Vorspiel" zu Maria Stuart von Schiller, dessen Einfluß sich deutlich verriet, auf die Bühne zu bringen. Selbstverständlich kommt nun Otto Ludwig bei seiner Beurteilung des Ebnerschen Werkes, schon der Gegenüberstellung halber, oft auch auf Schillers Stuart-Drama zu sprechen. Und hier stellt er dessen Vorzüge ins beste Licht. Das thut er ja, wie ich schon einmal sagte, jedesmal dann, wenn er Schiller mit seinen Nachahmern vergleicht. „Wie klar," sagt Otto Ludwig dabei unter anderem, „liegen die Motive vor dem Auge des Zuschauers, wenn sie auch nicht neben Shakespeare und Sophokles, auch Goethe, als echt-tragische erscheinen! Wie hat Schiller die Notwendigkeit, die diese drei in den Charakter und das ewig gleiche Gesetz von Leidenschaft und Gewissen legen, in die Situation geprägt! Wie fein nach der Wahrscheinlichkeit ist hier alles abgewogen, was zur Handlung im engeren Sinne gehört!"

Durch solche Urteile beweist Otto Ludwig immer von neuem, daß er trotz aller Verschiedenheit in der Auffassung und Gestaltung eines dramatischen Stoffes dennoch in Schiller stets den großen Dichter verehrt.

VI.

Die Braut von Meſſina.

Donner und Blitz begleiteten einſt die Aufführung der antikeſten Tragödie der deutſchen Litteratur, der „Braut von Meſſina“. Dies geſchah am 3. Juli 1803 zu Lauchſtedt, wohin ſich Schiller zwei Tage vorher zu ſeiner Erholung zurückgezogen hatte. Ein ungewöhnlich heftiges Gewitter umbrauſte in orkanartigem Sturm das Theater, in deſſen Hallen den erregten Zuſchauern ein erſchütterndes Menſchenſchickſal geoffenbaret ward. Vor Lärm verſtand man manchmal kaum die Worte der Schauſpieler und mußte die Handlung aus den Pantomimen erraten. „Luſtig und fürchterlich zugleich,“ berichtet Goedeke, „war im letzten Akte der Effekt, wenn bei den gewaltſamen Verwünſchungen des Himmels, welche Iſabella, die Fürſtin von Meſſina, ausſtößt, der Donner erſcholl. Gerade bei den Worten des Chores:

„Wenn die Wolken getürmt den Himmel ſchwärzen,
Wenn dumpftoſend der Donner hallt,
Da, da fühlen ſich alle Herzen
In des furchtbaren Schickſals Gewalt.“

fiel der wirkliche Donner mit fürchterlichem Krachen ein, ſo daß der Schauſpieler Graff, der den Chorführer Cajetan ſpielte, ex tempore eine Geſte dazu machte, die das ganze Publikum ergriff. Es war eine beinahe fürchterliche Stille in dem vollen Hauſe, man hörte keinen Atem und ſah nur totenbleiche Geſichter. „Dies-

mal kam Ihnen der Donner recht zu passe," sprach Schiller, der der Aufführung beigewohnt hatte und nachher den Schauspieler dankend begrüßte, „schwerlich wird die Stelle jemals wieder mit solchem Ausdruck gesprochen werden."

Es ist begreiflich, daß das eigenartige Dichterwerk, begleitet von einer solchen Naturerscheinung, auf die Zuschauer einen großartigen Eindruck machte. Und doch! Es bedarf nicht des natürlichen Donners, nicht der zuckenden Blitze, ja es bedarf nicht einmal der lebendigen Darstellung von der Bühne herab — auch das bloße Lesen in der stillen Kammer ergreift bei diesem Drama unsere Seele in ihrer ganzen Tiefe. Und jede wiederholte Lektüre übt stets die gleich-gewaltige Wirkung aus. Besonders der letzte Akt, und diesen habe ich hierbei hauptsächlich im Auge, erscheint mir als etwas von dem Höchsten, was überhaupt die Kunst hervorzubringen vermag. Dieser Schlußakt läßt sich getrost vergleichen mit allem Klassischen, was die hellenische Welt, was Shakespeare, kurz, was die Dramatiker aller Zeiten schufen.

Wenn die bejammernswerte Fürstin von Messina, vom Unglück ganz zermalmt, beim Anblick ihres ermordeten Sohnes in dem ihr noch unbekannten Mörder ihren eigenen zweiten Sohn verflucht; wenn sie auf die Mutter des Mörders, die sie doch selber ist, die gräßlichsten Verwünschungen vom Himmel herabruft; wenn Don Cesar nach dem Fluche der Mutter mit den so einfachen und doch so unsagbar tiefen Worten:

„Bleib', Schwester! Scheide Du nicht so von mir!
Mag mir die Mutter fluchen, mag dies Blut
Anklagend gegen mich zum Himmel rufen,
Mich alle Welt verdammen! Aber Du
Fluche mir nicht! Von Dir kann ich's nicht tragen!"

seine Schwester Beatrice als seinen letzten, als seinen einzigen Trost bei sich zurückzuhalten sucht; wenn Beatrice ihr Antlitz von dem unglückseligen Bruder und Brudermörder wendet und doch, von Schmerz und Mitleid ganz durchschauert, stumm und schweigend in bittere Thränen ausbricht: dann sind auch wir im

Innerſten erſchüttert, und nur eine Empfindung kann ſich in uns regen — das iſt der verkörperte Schmerz!

Wer möchte da nicht in Ehrfurcht zu unſerem Schiller aufblicken und ihm dankbar zugeſtehen: Hier iſt der Gipfel der hohen tragiſchen Kunſt erreicht! Welche Einfachheit in den Worten, welche erſchütternde Wucht tiefgründiger Empfindung! So ſpricht nur ein großer Dichter! Man laſſe nur einmal Stellen wie die folgende ruhig auf ſich wirken:

„Nicht den Geliebten hab' ich dir getötet!
Den Bruder hab' ich dir und hab' ihn mir
Gemordet — dir gehört der Abgeſchied'ne jetzt
Nicht näher an, als ich, der Lebende,
Und ich bin mitleidswürdiger als er,
Denn er ſchied rein hinweg, und ich bin ſchuldig. —
Weine um den Bruder, ich will mit dir weinen,
Und mehr noch — rächen will ich ihn! Doch nicht
Um den Geliebten weine! Dieſen Vorzug,
Den du dem Toten gibſt, ertrag' ich nicht.
Den einz'gen Troſt, den letzten, laß mich ſchöpfen
Aus unſers Jammers bodenloſer Tiefe,
Daß er dir näher nicht gehört, als ich —
Denn unſer furchtbar aufgelöſtes Schickſal
Macht unſre Rechte gleich, wie unſer Unglück.
In einen Fall verſtrickt, drei liebende
Geſchwiſter, gehen wir vereinigt unter
Und teilen gleich der Thränen traurig Recht.
Doch wenn ich denken muß, daß deine Trauer
Mehr dem Geliebten als dem Bruder gilt,
Dann miſcht ſich Wut und Neid in meinen Schmerz,
Und mich verläßt der Wehmut letzter Troſt."

Da wird man gerne zugeſtehen: ergreifender kann die ganze Troſtloſigkeit und Wehmut und doch der nagende Kummer der Eiferſucht eines armen, mit den Schickſalsmächten vergeblich ringenden Menſchenherzens nicht zum Ausdruck gebracht werden!

Hier glaube ich wirklich den griechiſchen Dichterwerken nicht

zu nahe zu treten, wenn ich ſage: die Worte des deutſchen Dichters wirken mächtiger und erſchütternder auf uns ein, ſchon aus dem Grunde, weil ſie aus einem deutſchen Herzen kommen und weil ſie eine Gemütstiefe offenbaren, die — ſtolz ſei dies Wort geſprochen! — doch nur unſerem Volke eigen iſt. Der Jammer Don Ceſars über ſeine unſelige That, der ſtumme Thränenausbruch Beatricens, der verzweiflungsvolle Zurückruf Iſabellas, womit die ganz gebrochene Mutter den Fluch und die Verwünſchung vom Haupte ihres einzigen noch übrigen Sohnes, der freilich ſo tiefes Weh über ſie gebracht, doch wieder abzuwenden ſucht — all das ſcheint mir wenigſtens nur von einem Deutſchen ſo empfunden und gedichtet werden zu können!

Was will da alles Gerede von Nachahmung griechiſcher Muſter, wenn der Inhalt eines Dichterwerkes ſo durch und durch nur aus dem innerſten Weſen unſeres eigenen Volkes hervorgegangen iſt.

Man denke doch einmal darüber nach! In Sachen der Kunſt kommt es überhaupt nicht darauf an, daß etwas gemacht wird, ſondern lediglich darauf, wie es gemacht wird. Und ohne Vorbild hat es noch keinen großen Künſtler gegeben. Oft aber hat der Schüler ſeinen Meiſter übertroffen! Wer aber den unnennbaren Schmerz einer Mutter, den Jammer und die innere Gebrochenheit ihrer Kinder wahrer und erhabener darzuſtellen vermag, als dies unſer Schiller hier gethan, der trete auf, und jubelnd wollen wir ihn als einen großen Dichter begrüßen! Im Punkte der großartig erhabenen Poeſie hat Schiller hier nach meinem Urteile das Höchſte geleiſtet. Ich gebe zu, andere Dramen, andere Stellen in ſeinen Werken mögen mehr Freiheitsſinn, mögen mehr Feuer und was ſonſt noch in ſich tragen — hoheitsvoller und doch zugleich ſo einfach wie hier hat der Dichter ſonſt nirgends geſprochen!

Wer nun ſeine Bewunderung, ja ſeine tief aufrichtige Ehrfurcht für ein großes Dichterwerk mit ſo rückhaltloſen Worten zum Ausdruck brachte, dem wird man es billig dann auch nicht verſagen können, daß er ſeine Bedenken offenbart. Und ich habe manche Bedenken gegen das Werk, Bedenken, die ich für mich

allein hege, aber auch solche, in denen ich unserem Kritiker Otto Ludwig beipflichten muß. Wir werden sehen.

Am 4. Februar 1803, ganz kurz nach der Vollendung des Werkes, las Schiller seine „Braut von Messina" einer, wie er sich selbst in einem Briefe ausdrückt, „sehr gemischten Gesellschaft von Fürsten, Schauspielern, Damen und Schulmeistern" oder, wie er ein anderes Mal sagt, „einer Gesellschaft von Freunden, Bekannten und Feinden" mit großem und übereinstimmendem Erfolge zum erstenmal vor. Seit diesem Tage aber haben sich Lob und Tadel auf die „Braut von Messina" in seltsamster und oft widersprechendster Weise gehäuft. Nicht genug, daß der Streit um das eigenartige Dichterwerk bis zum heutigen Tage überhaupt nicht zur Ruhe kommen konnte — es gingen auch bei keinem andern Schillerschen Drama die Ansichten der Beurteiler so weit auseinander wie gerade hier. Der höchsten Bewunderung tritt oft eine geradezu vernichtende Kritik gegenüber.

Ganz unabhängig von allen übrigen Kunstrichtern hat auch hier wie sonst immer Otto Ludwig sein Urteil abgegeben: er lehnt, um es kurz zu sagen, das Drama vollständig ab. Indes, zum Beweise dafür, daß man gerade diesem Drama seine Anerkennung versagen und Schiller trotzdem verstehen kann, halte ich mich für verpflichtet, einen kurzen Überblick zu geben über die kritischen Stimmen, die sich gleich vom Anfang an über die „Braut von Messina" vernehmen ließen. Ganz gerne, ich gestehe es, thue ich dies nicht, weil ich meinen Leser aufzuhalten fürchte; aber da ich ein Deutscher bin, muß ich es, schon wegen der lieben Gründlichkeit: wir wollen klaren Wein!

Diese Übersicht selbst zusammenzustellen, hieße unnütz seine Zeit verschwenden; was ein anderer schon richtig gethan hat, thut man nicht noch einmal. Ich folge also bei dieser Kritikensammlung dem Werke von Ludwig Bellermann, der sie in seinen Abhandlungen über „Schillers Dramen" sehr hübsch zur Anschauung bringt. Dort sagt der genannte Forscher: „Schiller selbst, der doch so manche Probe unbefangener Beurteilung seiner eigenen Werke gab, schreibt an Körner, er habe bei der Aufführung des Stückes zum erstenmal den Eindruck einer wahren

Tragödie bekommen. Er fügt hinzu, Goethe sei es auch so ergangen; dieser meine, der theatralische Boden sei durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden. Wilhelm von Humboldt urteilte, daß über die Höhe, in der Schiller sein Stück gehalten habe, nichts gehe, und daß in Rücksicht auf die strenge Form keines seiner anderen Werke sich mit der „Braut" messen könne. Auch Körner wies ihm einen hohen Rang unter Schillers Produkten an.

Dagegen ist bekannt, daß das Stück gleich bei seinem Erscheinen auch auf scharfen Widerspruch stieß. In Herders Kreisen erklärte man es für eine wunderliche Fata Morgana, ja für ein grasses Unding; Fr. H. Jacobi nennt es einen ekelhaften Spuk aus zusammengemischter Hölle und Himmel, und auch die Romantiker Tieck und Schlegel verhielten sich durchaus ablehnend. Und dieselben Widersprüche auch in neuerer Zeit! Während Scherer die „Braut" für das höchste Werk reiner Kunst erklärt, und R. Hiecke behauptete, an dem granitenen Grundbau dieser Tragödie zerschelle ohnmächtig alle klügelnde Kritik, wollte Hettner darin das Ergebnis einer fanatischen Systemsucht erblicken, eine zwar geistvolle, aber gelehrt verkünstelte, einseitig philologische Studie nach der Antike.

Auch die theatralische Wirkung stellt sich verschiedenen Beurteilern höchst verschieden dar. Dafür nur ein Beispiel: von der ersten Darstellung in Berlin am 14. Juni 1803 berichtet die „königl. privilegierte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen" vom 16. Juni: „Die Handlung ist einfach, aber von tragischer Gewalt. Hie und da ist das Warum nicht deutlich, aber man wird so erschüttert von der eigentümlichen Kraft des großen Mannes, von der Kühnheit der Gedanken, die Tiefe und Fülle der Empfindung reißt so zum Ziele fort, daß die Zweifel und Fragen, die während der Vorstellung aufsteigen, von Rührung und Bewunderung überwallt werden; die gesprochenen Chöre machten zum Teil eine herrliche Wirkung."

Und an demselben Tage war von derselben Aufführung in den „Berliner Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen" folgendes Urteil zu lesen: „Sie ist vorübergeprunkt, die griechische

Deutſche, und hat den größten Teil des Publikums kalt gelaſſen; die Chöre riſſen viele unwillkürlich zum Lachen hin, und am Ende des Stückes ging man ſehr ruhig fort. Der geſprochene Chor that mehr eine ſpaßhafte als eine imponierende Wirkung." Aus dieſem letzten Urteil ſpricht allerdings offenbar perſönliche Abneigung oder wenigſtens ſtarke Voreingenommenheit; denn über die hinreißende Gewalt des dramatiſchen Eindrucks kann kein Zweifel ſein. Iffland ſchreibt über eben dieſe Berliner Aufführung an Schiller: „Gegenfüßler? Etliche! — Totaleffekt? Der höchſte, tiefſte, ehrwürdigſte! — Die Chöre wurden meiſterhaft geſprochen und ſenkten ſich wie ein Wetter über das Land."

So weit die Stimmen der Kritik aus einer langen Reihe von Jahren nach der Zuſammenſtellung von Bellermann!

Daß nach ſo entgegengeſetzten Urteilen auch Otto Ludwig ſich dem Werke gegenüber unbefriedigt ausſprechen darf, ohne deshalb ſogleich in Acht und Bann gethan werden zu müſſen, verſteht ſich von ſelbſt. Wie lautet nun ſein Urteil? Die verſchiedenſten Vorſtellungsarten, ſagt er, ſeien willkürlich durcheinander geworfen, ebenſo willkürlich auch ſeien alle Dichtungsarten in dem Drama miteinander vermiſcht. Neben der raffinierteſten Rhetorik ſtehe völlig unvermittelt die geſuchteſte altgriechiſche Einfachheit und Kindlichkeit, die durch dieſe Willkür widerlich werde. Von Zeichnung (alſo wohl der Charaktere?) finde ſich keine Spur; die Beredtheit der Leidenſchaft und des Affektes gehe nicht aus innerer Notwendigkeit hervor; es werde nur mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Effekten geſpielt.

Viele und ſchwere Vorwürfe und — manche nicht ſo unberechtigt! Wir müſſen unterſcheiden, trennen, prüfen.

Zunächſt die verſchiedenen Vorſtellungsarten! Mit dieſem Einwand berührt Ludwig die bekannte Frage von den drei zur Anwendung gebrachten Religionsbekenntniſſen. Gut, Schiller hat ſie nun einmal in ihrer Vermiſchung verwendet. Aber innerlich war er nach meiner Anſicht doch nicht ſo ganz davon befriedigt. Sonſt hätte er ſich nicht über dieſen Punkt wiederholt zu rechtfertigen geſucht. Er thut dies in ſeiner bekannten Vorrede zur „Braut von Meſſina", ausführlicher aber noch in einem Briefe

an seinen Freund Körner. „Das Ideenkostüm," schreibt er diesem, „hat dadurch in dem Drama seine Rechtfertigung, daß die Handlung nach Messina verlegt ist, wo sich Christentum, griechische Mythologie und Mohamedanismus wirklich begegnet und vermischt haben. Das Christentum war zwar die Basis und die herrschende Religion; aber das griechische Fabelwesen wirkte noch in der Sprache, in den Denkmälern, in dem Anblick der Städte selbst, welche von Griechen gegründet waren, lebendig fort, und der Märchenglaube, sowie das Zauberwesen schloß sich an die maurische Religion an. Die Vermischung dieser drei Mythologien, die sonst den Charakter aufheben würde, wird also hier selbst zum Charakter. Auch ist sie vorzüglich in den Chor gelegt, welcher einheimisch und ein lebendiges Gefäß der Tradition ist." Wenn nun Schiller in der erwähnten Vorrede zu seinem Drama das Recht für sich in Anspruch nimmt, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze zu behandeln, so kann auf der anderen Seite Otto Ludwig ebenso gut erklären: Dieses Recht räume ich eben dem dramatischen Dichter nicht ein. Und in der That wird durch die Vermischung christlicher, griechischer und mohamedanischer Religionsideen die innere, geistige Harmonie des Dramas geschädigt. Wir sind nicht geneigt, zu glauben, daß sich so verschiedenartige Vorstellungen in der Seele der nämlichen Menschen so leicht vereinigen lassen, und daß diese so unvermittelt bald nach der, bald nach jener Vorstellung handeln.

Nicht minder störend wirkt die Vermischung der verschiedenen Dichtungsarten. Rein episch wird uns immer anmuten gleich die Eingangsrede der Isabella. Zudem sagt sie den Ältesten von Messina absolut nichts, was diese nicht schon längst wüßten. Und daß sie gar noch diesen Leuten deren eigene, früher gehaltene Reden in solcher Ausführlichkeit wiederholt! Ebenso kann uns Don Manuels Erzählung, wie er Beatrice zum erstenmal getroffen, gewiß als ein prächtiger Abschnitt eines epischen Kunstwerkes erfreuen, aber dramatisch ist das alles so wenig wie die verlockende Schilderung der Hochzeitsgaben, die im Bazar alle Beatricens harren.

So findet sich neben fast homerisch-epischer Schilderung der

höchste Schwung der Lyrik — Dichtungsarten, die, von dem Drama losgelöst, gewiß den Stempel hoher Vollendung an sich tragen und zu Schillers vorzüglichsten Leistungen zählen, aber dennoch an ihrem Platze die rein dramatische Wirkung beeinträchtigen. Nicht dem Inhalt dieser epischen und lyrischen Stellen gilt, wohlverstanden, Ludwigs und auch mein Bedenken, sondern lediglich ihrer Verwertung im Drama, wo eben, wie schon gesagt, nur das Dramatisch-Schöne anzuerkennen ist.

Aus dieser gleichzeitigen Verwendung verschiedener Dichtarten ergibt sich dann eigentlich von selbst der von Ludwig ferner gerügte, gar zu auffallende Unterschied in der Diktion. Mich berührt dabei, gerade bei Schiller, weniger unangenehm seine begeisterte Rhetorik als seine doch nur gesuchte Einfachheit. Diese finde ich bei ihm geradezu erkünstelt.

Man wird nicht leugnen können, daß Schillers ganzes Temperament, sein ureigenstes Wesen, mit Naturgewalt darauf hindrängte, sich in vollen Tönen auszusprechen. Er kommt mir vor wie ein Meister der Musik, der in den Hallen eines hohen Domes seine erhabenen, oft auch erschütternden Weisen mit vollen Registern in unsre Seele dringen läßt. Zu solcher Naturanlage, der doch Schiller sonst immer willig folgte, will nun die erwähnte klassische Ruhe und Einfachheit wenig stimmen. Man verzeihe das unumwundene Wort, aber diese Einfachheit ist für mich bei Schiller einfach Unnatur; ein Dichter, dessen ganzes Wesen auf den Ausdruck des höchsten Pathos gerichtet ist, kann nicht plötzlich einmal, weil es ihm einfällt, es altklassischen Mustern gleichzuthun, mit solcher Schlichtheit spielen.

Wenn schließlich Otto Ludwig sich gegen die mangelhafte Zeichnung der Charaktere wendet, so thut er nichts Anderes als zahlreiche Kritiker vor und nach ihm. Weniger ausgeprägt als der Charakter einer Beatrice findet sich wohl kaum eine dramatische Gestalt in Schillers übrigen Dramen. Fast das Gleiche gilt auch von den beiden Brüdern, nur Isabella gemahnt wieder an des Dichters große Kunst.

Dabei versteht es sich von selbst, daß Menschen mit so wenig scharfer Charakteranlage doch auch nach dieser nicht zu handeln

vermögen, und der Kritiker hat recht, wenn er den gewaltigen Ausbruch der Leidenschaft bei Gestalten für unmöglich hält, die uns eigentlich nicht im mindesten leidenschaftlich gezeichnet wurden.

Persönlich möchte ich endlich nur noch auf einen einzigen Punkt hinweisen, der gewiß allgemein als ein Mangel empfunden wird, gleichwohl aber vom Dichter als eine Hauptstütze des ganzen Dramas ausgenützt wird. Ich möchte diesen Punkt kurzweg „das große Schweigen" nennen und verstehe darunter das ängstliche Bestreben aller dramatischen Figuren, ja niemals sich vollständig auszusprechen, ja niemals ein Wörtchen oder nur eine Silbe zur Aufklärung zu sagen; denn erfolgte diese Aufklärung, so wäre damit die ganze Sache erledigt. Gewiß ist in jedem poetischen Kunstwerk mit dem Schweigen zu rechnen, ob aber ein groß angelegtes Drama in solchem Grade auf das Dasein einer einzigen Silbe zu bauen ist, mag füglich doch bezweifelt werden.

Indes genug der Ausstellungen! Sie alle thuen doch der Wärme der Empfindung, die besonders im Schlußakt, wie oben laut gerühmt, zu wunderbarem Ausdruck gelangt, durchaus keinen Eintrag. Hier darf ich gegen Otto Ludwig behaupten: Die erschütternde Katastrophe des Dramas wird ihrer Wirkung auf die Zuschauer allzeit sicher sein.

VII.

Schluß.

Und nun ein Wort zum Abschied! Wer mich bis hierher begleitete, wird mir gerne zugestehen: ich habe niemals die kalte Kritik allein zu Wort kommen lassen, ich habe auch der Stimme des Herzens ihr Recht gegönnt. Und so that ich nicht bloß für mich — auch das Verhältnis der beiden Dichter, denen meine Besprechung galt, habe ich stets von diesem Standpunkte aus betrachtet.

Wie hätte ich auch anders verfahren können? Wer von Schiller und von Otto Ludwig berichtet, wird unwillkürlich unter dem Einfluß jener innerlichen Wärme stehen, die den beiden Männern zu eigen ist, und ohne die sich der Deutsche seine Dichter nun einmal gar nicht vorstellen kann. Und das ist auch ganz recht: Unsere Dichter sollen uns nicht bloß deshalb lieb und wert sein, weil sie schöne Verse machen können, sie sollen uns vielmehr und vor allem deshalb als treue Führer durchs Leben geleiten, weil sie selbst treffliche Charaktere, wahr und tief empfindende Naturen sind. Dann können wir uns getrost an sie halten, wie an unsere besten Freunde, die uns des Lebens Wirrnisse manchesmal vergessen lassen und uns in die Seele unseres Volkes wunderbare Blicke eröffnen. Dort aber ruht doch zu unserer Läuterung und Erhebung ein trefflicher Kern verborgen. Diesem wollen wir in einem Dichterwerke begegnen. Denn nur die Kunst und deshalb auch nur die dramatische Dichtkunst er-

füllt ihre Aufgabe ganz, die ihr inneres Leben aus dem Geiſte und dem Gemüte des eigenen Volkes ſchöpft.

So aber hat Schiller ſeine Dramen geſchrieben, ſo auch hat Otto Ludwig gedichtet. Mögen ſie ſich in vielen Richtungen unterſcheiden, in dieſem Punkte ſind ſie einander völlig gleich: als deutſch denkende und deutſch empfindende Naturen! Ihre Werke gemahnen uns an die Heimat, die wir von Kindheit an geliebt, wo wir uns wohl und glücklich fühlen. Dieſen Zug des Herzens nach dem Heimatlichen wollen wir nie gering achten, denn wie im Leben, ſo gilt es auch in der Kunſt: ſich ans Vaterland, ans teure, anzuſchließen! Und ein Glück für uns, daß wir in den Dichtern unſeres Volkes, nicht zum mindeſten in unſeren beiden oft genannten Freunden, auch dieſe künſtleriſche Heimat wiederfinden!

Ich weiß wohl, die Kunſt iſt für die geſamte Menſchheit zu einem Segen vom Himmel herabgeſtiegen. Aber zu einem Weltbürgertum, wohin in den letzten Jahren von einem mißverſtandenen Goethe aus die Beſtrebungen unſerer Modernen drängten, möchte ich mich in der Kunſt am allerwenigſten verſtehen. Aus den Werken eines Gottfried Keller weht uns der friſche Bergesodem ſeiner Schweizerheimat entgegen; vielleicht noch in intimerem Geiſte der Heimat, wenn auch weniger poetiſch, hat vor ihm Jeremias Gotthelf, der ſtreitbare Pfarrer Albert Bitzius aus Lützelflüh im Emmenthal, ſeinen „Uli den Knecht", „Uli den Pächter" und andere Werke gedichtet, von denen ich eine Lektüre der herrlichen Erzählung „Elſi, die ſeltſame Magd" nicht warm genug empfehlen kann. Um noch ein anderes Kunſtgebiet zu erwähnen! Aus Albrecht Dürers Werken entfaltet ſich vor unſerem freudig zuſchauenden Auge inniges deutſches Weſen und Empfinden; Tizian und Paolo Veroneſe aber ſind uns deshalb nicht fremd, weil ſie Venedigs Zauber zu ihrer Farbenpracht begeiſterte, eben aus dem Grunde, weil auch ſie dadurch ihrer Heimat treu geblieben ſind.

So hat das Haften an der väterlichen Scholle — und zum Beweiſe dafür habe ich aus dem weiten Reiche der Kunſt ſchlankweg einige Namen herausgegriffen — auch in der Kunſt ſeine

tiefinnere Berechtigung. Ja, ich möchte behaupten, nur dann greift uns ein Kunſtwerk wirklich in die Seele, wenn wir den Hauch ſeiner heimiſchen Erde in ihm verſpüren. Wer deshalb ſeine Heimat verkörpert, thut dies nicht nur für dieſe ſelbſt, ſondern für die ganze künſtleriſch empfindende Welt! Nachahmung aber und Nachäffung des Fremden iſt, wie überhaupt, ſo beſonders beim Künſtler, von Uebel. Ein deutſcher Dichter kann und ſoll nicht wie ein Franzoſe ſchreiben, ſonſt iſt er gar kein deutſcher Dichter mehr, wenn freilich auch ſeine Worte äußerlich an unſere Mutterſprache erinnern. Aber die Seele eines Dichterwerkes liegt tiefer noch als im bloßen Laute — ſie liegt im Herzen des Dichters, der ſich eins mit ſeinem Volke weiß.

Nicht immer iſt in deutſchen Landen nach dieſen Grundſätzen gehandelt worden: wir haben auch in unſeren Tagen manches Werk auf der Bühne an uns vorüberziehen ſehen, das zwar von einem ſogenannten deutſchen Dichter in deutſcher Sprache geſchrieben war, aber dennoch den Geiſt der Fremde atmete. Und doch ſollte man meinen, wer ſich als Künſtler ſeinem Volke, ſeiner Heimat verſchließt, müßte uns vorkommen wie ein Kind, das ſeine Mutter nicht liebt — und das thut kein wahrhaft guter Menſch.

Zeigt ſich aber denn nun dieſer heimatliche Zug des Herzens in den Werken unſerer beiden Dichter, und — iſt Otto Ludwig dieſem Zuge bei Schiller immer gerecht geworden?

Beide Fragen kann ich aus vollſter Ueberzeugung bejahen. Wie uns in Ludwigs eigenen Werken, ſeinem „Erbförſter“ zum Beiſpiel, leibhaftige thüringiſche Geſtalten entgegentreten, ſo hat er auch als Kritiker das echt deutſche Dichtergemüt in Schiller allzeit anerkannt. Denn mag auch eine Maria Stuart, eine Braut von Meſſina in fernen Ländern ſpielen, ihr Denken und Empfinden mutet uns wahrhaftig nicht kalt und fremd an, weil es von dem Geiſte unſeres Heimatlandes getragen wird.

Und jetzt nur noch ein Wort! Ich habe nicht alle Dramen berührt, die Schiller gedichtet; ich ſagte nichts vom Tell, nichts von der Jungfrau von Orleans, obwohl Otto Ludwig auch über dieſe Werke hin und wieder kürzere Bemerkungen macht.